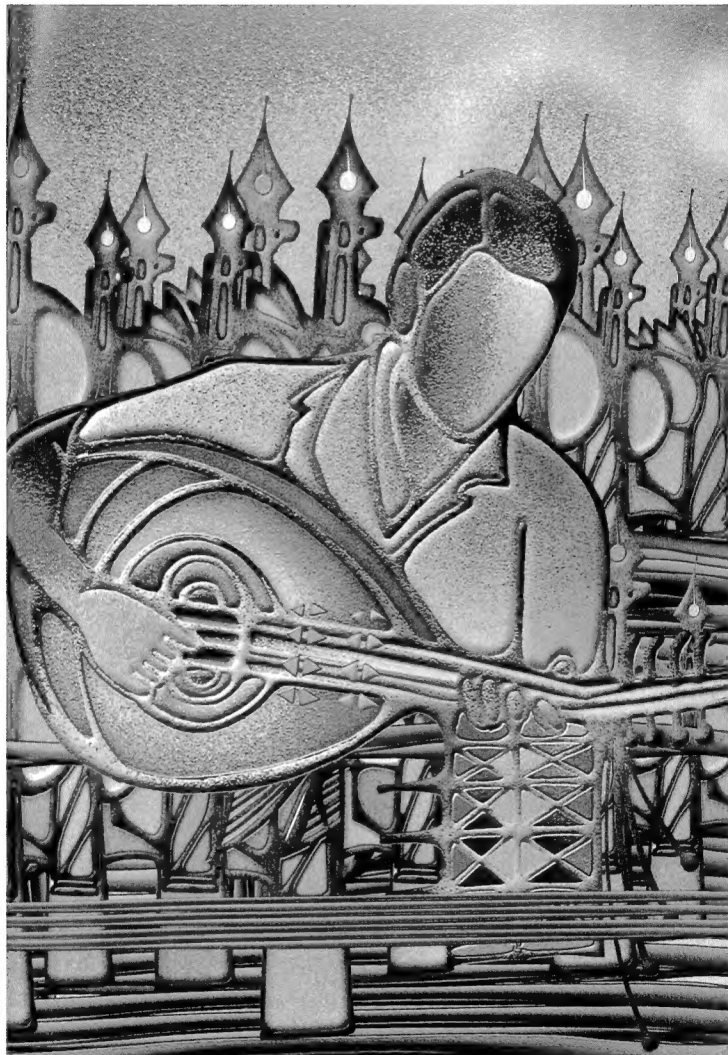


العدد الواحد والستون بعد المائة

عقمان

مجلة ثقافية شهرية





في أربعينية طلميه

كان ناقدًا ساخرًا حد اختراق خط النار

أزعم أنني عرفتُه من قرب، وتواصلت معه بصورة يومية لسنوات عديدة، وطوال تلك الفترة اكتشفت فيما اكتشفت، أن نجاح كتاباته الإبداعية الساخرة وحضورها الفاضل، كان مرده سبب في غاية الأهمية، وهو أنه كان نسيجاً متقدراً في نظركه إلى الحياة وعلاقته بمن حوله. فهو -على سبيل المثال- لم يكن ينتمي إلى شلة ثقافية، أو سياسية، أو اجتماعية، لها أجنداتها الخاصة، وشعاراتها الخالية من أي مضمون، أو قدرتها على الصمود في مواجهة حتي نسمة هواء عابرة. وهو إضافة إلى ذلك -وهذا سر نصوصه الإبداعية الساخرة- أنه كان زاهداً في اللهاث نحو طموح يحقق له النجومية، أو مالٍ يحقق له رغد العيش، بل على العكس من ذلك، فقد كانت حياته أقرب ما تكون إلى الانطوائية حد الضجر، ليس لأنه لم يكن يحب الحياة، أو اللهو، أو الرغبة بالسفر إلى أماكن توفر له لسطاً من الراحة والمتعة، ولكنه كان يشعر على امتداد الساعات التي تفصل بين صحوه في الصباح، وإلى ساعة متأخرة من الليل قبل أن يعود إلى فراشه، أن من سيلتقيهم هنا وهناك هم مجموعة من الشرائح تنطبق عليهم مقولة فالضون عن الحاجة، وأن استمرارهم في الحياة بالصورة التي أرادوها لأنفسهم هي مضية للوقت والمجهود، وللتفكير الذي كانوا يعتبرونه من العوامل التي "تقتصر العمر" ولهذا اختاروا أن يكونوا في موقف محايد أو غير متعصب بما يجري من حولهم للحفاظ على حفنة من مكاسب مادية أو معنوية تحققت لهم وفق هذه المعادلة المستسلمة، تتغلبهم من القيام بأي رد فعل ولو بالكلمة الشجاعة لتصويب ما يحيط بهم من الأخطاء والخطايا "وهي كثيرة..". وعندما قلت أنه كان ناقدًا ساخرًا حد اختراق خط النار دوهي معامرة محفوفة بالمخاطر، فإنني عنيت بذلك أنه عاش في زمن غاب عن أهله مفهوم المنطق في تحديد وتوصيف المسلكيات الإنسانية، فالشجاعة أصبحت في نظرهم تهوؤاً، والمواجهة استفزازاً، والحقوق الإنسانية ترفاً، والتقدم والتطور مجازفة.

لقد قلت له ذات ليلة أمضيها سوياً حتى ساعات الصباح الأولى، أن الحضارة لا تعني التقاطع الحاد مع التركيبة الاجتماعية التي نعيشها، ولا القفز عن المفاهيم التي يجمع الناس في نظرتهم حولها... يوماً قال لي: هل تريدني بذلك أن أغي مفهوم وثاموس التطور التاريخي الذي نقل الإنسان من حياة بدائية خالية من أي دور للعقل واللوعي والمعرفة في صياغتها إلى الراهن الذي نشهد فيه معجزة التكنولوجيا، والاختراعات العلمية التي هي من صنع الإنسان نفسه، الامتداد لإنسان العصر الحجري...؟

كنت أعرف أنني أحاول مبعثاً أن أقنعه بما لمت مقتنعاً أنا به أصلاً، ولكنني قصدت أن أستدرجه إلى الوصول إلى معادلة أخرى في مسيرته، معادلة لا يكون فيها الخاسر الوحيد، والشجاع الوحيد، والشهيد الوحيد. ومرة ثانية، أتذكر أنه في ختام هذه المساجلة الكلامية، ولا أقول الحوار، أنه قال لي، ولكنني لم أطلب أن يصفق الناس لأفكاري، ولن أغضب إن كان رد فعلهم تجاه ذلك إلقاء القمامة على مقر إقامتي، فأنت ترى.. فهذا السكن الذي أعيش فيه هو أقرب في موصافاته الصحية والبيئية إلى الأماكن التي يلقي الناس فيها قماماتهم، ولكنه عالمي الذي أجد فيه نفسي ممماً تفقنا أنا وأنتم على وصفه.

أيها الراحل المتقد في سيرتك ومسيرتك، ها أنت قد تغيبت أربعين يوماً عن الكتابة تقرألك الذين كانوا يتابعون إبداعاتك المؤثرة لعقود مضت. ومع أن هذه المدة لا تمنحك حق المطالبة بأي تعويض مادي أو تقاضي، لكنني أقول لك أن التعويض الأجمل مما ذكرت هو أنك ستبقى في الذاكرة لعقود طويلة قادمة، لأنك كنت صادقاً حد الاستسبال، مؤمناً بالكلمة وسحرها حد التصوف. وسلام عليك، وعلى بسائلك التي ستظل تحرض المرتجفة قلوبهم لقول الحقيقة دائماً وأبداً.

عنوان

الاعلغة الخارجية والداخلية
لنحنا : يوسف كتلو



78

الذات تبتكر آخرها..
تسراوة في مسير
لعزلة السنبلة
للشاعر محمد الأشعري



62



سردية القصة
القصة بوح سلطة
التبوع وشمسية الجنس

44

المكتوب محمد المدا:
الاستشران انشع
ولا تومد السوم
شعيات كبرى ثلثه



4



علمية بوح القصة
القصة والمقالة
الشمسية الماخرة

المحتويات

- | | | | | | |
|----|--|-----------------|---------------------------------------|----|--|
| 1 | الاتحادية | رائس التحرير | محمد طمليه | 18 | كتاب القصة القصيرة وعينه على الرواية .. أحمد طمليه |
| 2 | المفهرس | | محمد طمليه .. مقتطفات من قنينة الجديد | 20 | |
| 4 | طمليه بين القصة القصيرة والمقالة الساخرة | د. ابراهيم خليل | إشرافات نصوص مياشته ومتوجهه | 22 | يحيى القيسي |
| 12 | نقوش محمد طمليه حفل واد المحتجب | مفلح العدوان | سيرة الايعين / شعر | 23 | أحمد الخطيب |
| 13 | ساخرون في كلام ساخر دهل ماليت نحلة طمليه | يوسف غيشان | اربع قصائد / شعر | 26 | حائل محفوظ |
| 14 | روايف طمليه والتاريخ الذهني | د. مهدي مبيضين | اديب النحوي ورواية | 28 | نبيل سليمان |
| 15 | اشاعة طمليه وفلسفة السخرية | د. راشد عيسى | الكاتبة الاماراتية باسمه يوش | 33 | أحمد حسين حميدان |
| 16 | مساحة لتأمل ارمعون سلة لا تقضي كتابة رواية | نادر رنتيسي | القهوة الخالية والصراع على الحياة | 36 | محمد عطية محمود |
| 17 | محمد طمليه .. صمكة خارج القيد | سامية المصطوف | حوار مع الدكتور محمد الحداد | 44 | نبيل درغوث |

تشرين ثاني / ٢٠٠٨

تصدر عن

امانة عمان الكبرى

160

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

د. احمد النعيمي

خالد محادين

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين ابورضاع

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٢٢) تلفاكس ٤٦٧٨١٠

هاتف ٤٦٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الابعاد لدى الكتبة الوطنية

(١٠٠/٢٠٠)

التصميم والخراج الفني

كفاح هاضل آل شبيب

الرسوم التعبيرية

بريشة خسان أبو نين

ملاحظة

ترسل المصنوعات مرفقة بالصورة (الغلفة عبر البريد)

ملاحظة أن لا تكون لكافة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة أية مائدة من أي

كاتب يتضح أنه ارسل مادة سبق نشرها

لا نعاد النصوص لصاحبها رسوم نشرت أو لم تنشر

87

أسبوع الفيلم
الفلسطيني في عمان



82

الرائعة اللسرية في
سرايا - صور لؤلؤة
الاسكندرية

50 مع القائد الفرنسي هيلب لوجون د. احمد الويزي

62 سرديات القصة القصيرة بين سلطة المثلج وخصوصية الجنس د. سليمي لوكام

66 تضييق التواصل وشعرية للحية عبد الحفيظ بن جلوي

72 في لقوية احمد الحوي د. فوزي الزمرني

78 الذات تبتكر آخرها د. عبد السلام الساري

82 الواقعية الاممية في رواية نور لؤلؤة الاسكندرية شوقي بدر يوسف

78 فيلم الشهر ملجأ هذا اليك احمد طهانيه

92 إصدارات د. احمد النعيمي

96 الأخيرة مستنظر طويل حتى يأتي غازي الشبيبة



ملف خاص في ذكرى اربعينية طمليه



طمليه بين القصة القصيرة والمقالة الصحفية الساخرة

د. إبراهيم خليل

تحتل القصة القصيرة موقعا مهما، منزلة عليا في حياة محمد طمليه (١) الأدبية، لا تنافسها من حيث الأهمية المقالة الصحفية الساخرة، على الرغم من أن وفرة مقالاته تضعه في المقام الأول بين كتاب المقالة، وجرأته تضعه في المرتبة الأولى بين كتاب المقالة ذات الطابع الانتقادي، التهكمي، مع أن بعض من يدعون أنهم كتاب ساخرون لا يملكون من السخرية سوى الاسم، وإنما هم يخبطون فيما يكتبون خبط عشواء، فيضحك القارئ بسبب ذلك التخبط، الذي يشبه (الزغزغة) في الغاصرة، لا لما في كتاباتهم من عنصر كوميدي.

يحدث لي نون سائر الناس

محمد طلمية
عماد حجاج

عند القادمين الواقفين بانتظار أن يتوقف المطر، فيما تخفي واجهة المحل الزجاجية عشرات المعاطف والملابس الصوفية التي تقوى المارة، وتؤكد، في الوقت نفسه، جرحهم عن التطلع لابتهاج أي من هاتيك الملابس، والمعاطف، وصاحب المحل - الذي لا يلقاه ما يشمرون به من البرد والبلل - يذبحهم تجمهر الهارين من السيول أمام متجرهم، فينهرهم مرة، ثم مرة ثانية، وأخيراً يستأجر أحد المتجمهرين فيوجه إليه كلمة تطرحه أرضاً، وتجعله يتزعم، مما يشجع الآخرين على ركابه بأقدامهم، والاندفاع داخل المحل ليهبوا وينتقوا المعاطف متحليين بها اللعج الذي بدأ يتساقط، وما يلاحظ على هذه القصة أن

الكاتب طلمية راغبٌ رغبة شديدة في تصوير ما يعود في عالم الشفصية من رغبات محبطة، ومع تراكم هذه الرغبات الكسبي لدى الآخرين ينشأ التحول اللوحي، وهو الاحتقان الذي يولد الانفجار، وما يحدث في نهاية القصة ليس أكثر من تعبير عن هذا الاحتقان، فاللهو إلى العنف، والنفرة، هو الحل الوحيد الذي وجدته هذه الجماعة من «القادمين الجدد» للتخلص من قسوة الواقع، ومن صدم «المبالاة» التي يبدونها التجار، والأثرياء، تجاه الآخرين ممن يفتقرون إلى الغنى، والثروة.

لقد كان بإمكان صاحب متجر الانتظار قليلاً ريثما تهدأ العاصفة، ويتوقف تصاقق المطر والثلج، لكن جمعه للريح واستخفافه بالآخرين، موقن هم أدنى منه طبقياً، دفع بهم للثورة، فكان قصة طلمية هذه بعنوانها اللافت «القادمين الجدد» ينهج نهج الكتاب الواقعيين الاشتراكيين الذين يؤمنون بالثورة سبيلاً وحيداً لتغيير الواقع، وتحقيق العدل الاجتماعي، وتسوية الصراع بين طبقات المجتمع.

وحرض الكاتب طلمية على اختيار شخصه من ذوي الرغبات المحبطة حرصاً لافتاً للنظر، فهو يركز في القصة الثانية في المجموعة، وهي قصة «الحيلة» (٧)، فاحمد بطل القصة، من المبتدئين

يشعر بالإحباط شعوراً قاسياً لأن مبلغ الذناتير الخمسة التي اخذها لشراء (جزيرة) سوف من أحد محلات بيع الملابس الشتوية لم تملّ كافية بسبب ارتفاع الأسعار المتزامن مع هجمة البرد القارس، فقد راح - نتيجة ذلك - ينظر للعالم نظرة فيها الكثير من الاكتئاب، والاضطراب، والتقلب، فالطقس الذي انقلب رأساً على عقب جعل الأسعار تنقلب عقياً على رأس (٦)، والمطر الذي ينتظره الناس باعتباره بشير خير وعطاء، ورمزاً لكل ما هو مرغوب فيه، ومحبوب، تحول إلى حليف شيطاني لتجار الملابس.

والوقوف تحت المظلة نتيجة البرد الشديد القارس، والمطر الفزير، يؤدي إلى تجمع أمام واجهة أحد المحلات، ويزايد

وهذه المقدمة لا تعني أن الأولوية في هذه المقالة من حظ الكتابة الساخرة لدى الراجل محمد طلمية، فهي على العكس من ذلك تعطي الأولوية للقصة لتكونا الفن الذي يرتبط به ظهور محمد طلمية الأدبي، وتبرز به وجوده على مدى سنوات قيل أن اختلسته السلطة الرابعة مثلاً اختلست من الوسط الأدبي عدداً آخر من الكتاب. من المعروف أنّ لطمليه أربع مجموعات قصصية (٧) أولاً كانت بعنوان جولة عرق (١٩٨٠)، وهي تمثل أصلاً غير متطورة، ولا تطلو من تشر المبتدئ. وثانيها بعنوان «الخيبة» (١٩٨١) وفيها يتضح نضج الكاتب المبتدئ، وانطلاقه السريع نحو آفاق جديدة في كتابة القصص خلافاً لما يزعمه أحد الكتاب (٧) فمن طلو أن المجموعة

المذكورة قصص تقليدية حسب، والثالثة بعنوان «ملاحظات حول قضية أساسية» (٤) التي قدم لها القاص محمود شحير بكلمة لطفية توحى بها لديه من لغة كبيرة بتقوى طلمية في كتابة القصة المتزامنة فنا ومنسج (١٩٨٧)، وأخيراً مجموعته الرابعة المتضمنون الأوغاد (١٩٨٤) التي قدم لها القاص سالم النصار (٥). وهذه هي المجموعة التي وضعت - مثلاً نوهنا من قبل - في الرتبة الأولى بين كتاب القصة، لا في ثمانينات القرن الماضي، بل في التسعينات أيضاً، عبر التأثير الذي تركته لدى عدد من الكتاب والكاتبات، وسأشير في هذه الدراسة لبعض القصص التي نسج فيها أصعبها على مواله فكانوا متأثرين به، مقلدين له، وإن أنكروا ذلك.

الخيبة

في «الخبية» أربع قصص، ثلاث منها تصنف في القصص القصيرة، وواحدة وهي «الخبية» تتأرجح من حيث التصنيف بين القصة والرواية وحيدة الحدث أو التوفيل.

أما القصة الأولى وهي «القادمون الجدد» فقد ابتناها الكاتب على تأطير العلاقة الثنائية بين الطقس الماطر، البارد، والحاجة إلى الدفء، وإلى الملابس الصوفية، التي تقي بطل القصة غائلة الصقيع. ولأن بطل القصة

حرص الكاتب
طلمية على اختيار
شخصه من ذوي
الرغبات المحبطة
حرصاً لافتاً للنظر

ملاحظات حول قضية أساسية



تعود في المساء مهددة لتعد لابنتها سامية ولايتها ياسين (قلاية بنودة). ومع ذلك تقسم أن ترسل بابنها إلى الجامعة مع ما يحتملها هذا القسم من تبعات في مستقبلها زيادة المصروفات زيادة لا تسمح بها ميزانية أسرة كادحة كهذه الأسرة.

أما الفتاة علياء فتتني إلى أسرة من أصحاب السيارات الفارهة، وهي لا تاكل إذا جاءت خبزا كثيرها من الناس، وإنما تتلذذ باستخراج علبه بسكويت من حقيبتها النسائية، وتتاول قطعا منها مع القهوة، أو أي مشروب آخر بارد، أو ساخن.

وهي، إن لم تكن متمجرفة، متكبرة، على الأقل، وأصدقائها الذين تجلس معهم في المصنف من هذا النوع، ليس بينهم واحد أو

واحدة من (طينة) ياسين هذا.

وكلما حاول ياسين الاقتراب منها، أو الحديث إليها، تذكر ما بينهما من فرق، فترتخي مفاصله، ويشعر بأن جسمه النحيل الحنيف، يكاد يتنادى لأن ركبته وساقه تكادان لا تحملان ذلك الحجم على خفته، وتحوله، يقضي النهار، والليل، يفكر، بل شارها في التفكير. وعندما يكون بعيدا من (علياء) يجد الشجاعة الكهيرة في نفسه لكنه ما إن يراها - من كسب حتى يعاجله الإحساس القاتل بالإحباط. وأخيرا ينتصر على تردده، يقتحم خلواتها في (الكافيتريا) ويجلس إلى جانبها من غير استئذان. ويقدم له قطعة بسكويت واحدة كمن يتصدق على شحاذ فيحتبط بها وهي تبدي عروفا عنه. وعن الكلام معه، فيغادر، ناسيا كته لشدة الارتباك.

ما الذي يحدث لياسين؟ يكرر المحاولة في المكتبة، أمام بوابة الجامعة. تحاول هي - من باب التسلية - أن تساهم في يكون. تذكره بمشهد الضحك، فيطلب منها - أخيرا - أن تدعه وشأنه. لقد قرر أن يضع حداً لذلك الجنون.

طاف يبحث عن عمل بلا فائدة.

يود أن يريح الأم فلا تنهب إلى بيوت الموسرين لتعمل لديهم خادمة. لكأن السنوات الثلاث من دراسة الحاسبة لا تكفي حتى لتوظيفه فراضاً، فيقرر أن يذهب أسباه في كأس مربعة بالكوكيناك

فياسين يظل هذه القصة يحيا على أمل واحد هو أن يقيم علاقة حب مع فتاة هي علياء زميلته في الجامعة. لكن الجسور بينه وبين هذه الفتاة مقنوعة، والحواجز عالية وكثيرة. فهو ابن حارة شعبية، سكانها مسحوقون، يبيتون في أكثر أيامهم جوعى، ومنازلهم الطينية المغطاة بسقوف من الصفح يتراكم بعضها على بعض مثل أكوام من الحجارة. والطرق التي تصل بين هاتيك البيوت متربة، مغبرة، يحولها الأطفال إلى ملاعب لكرة قدم يمتنعونها بأيديهم من الأفضة والخرق.

ثم إن أمه فقدت زوجها منذ سنين، وهي تعمل في بيوت الميسورين، فتطبخ وتنظف الجلال، وتغسل الملابس، ثم

العشر، يماثي من الشعور القوي بال حاجة الماسة إلى حذاء جديد. يستبدل به حذاءه المقترب. وأبوه، بسبب فقره الشديد، وإفلاسه المدفع، يرفض تحقيق هذه الرغبة، ويلطم خده بصفعة تجعله محمرا لمدة ساعات (8) حين ألح عليه بذلك المطلب العسير. وتنتهي به إهكارة إلى الاحتمال على أخيه محمود الذي ينام إلى جانبه، فيقرر الفهوض مكلبا قبل أخيه، وإرتداء حذاء. محمود، الخالي من القلوب، واليهاب به إلى المدرسة، وتصوّر له هواجسه تلك الأطفال الآخرين للذين يمشون به غرقة الدروس وهم يحدقون بجداته الجديد في شيء من قتل من القطة، والحنس، وهو يدفع بجنونه إلى الأمام لتبدأ تحت

الشمس المشرقة بوضوح. فرق ذلك يمتنى كل أن الظلمين يتقلب شجاة إلى ماطر يترمو باتجاه متصدعا الوحل والسيول التي لطافتها تلك قديمه بسبب القلوب. هذه الأبطال العريضة، والرغبات القوية المكنية، يجرعان ما تحبب عندما يتولى التهايش على أجان أحد ابن الأمشقة. ولم يفده حرصه على البظفة النائمة، فتبلى للفجر بظلم أخذته سنة من الأتوم ليبقيت متأخرا، وإذا بشقيقه محمود قد لا الذي حذاه وخرج ميكرا لتتذكر الحذاء قبل إلى الزاوية، وتفتش في كومة الأجنحة. ويحركه سريمة نظر إلى فرائس محمود. كان قد خرج ميكرا.

بينما كانت السماء تمطر بغزارة. (9) وهذه النهاية ليست أكثر من دليل على انكسار الأمل، والنهار الأحلام الصغيرة، في نوم من يسقطهم الفقر، ويقطعهم الشعور بالسياسة. والملاحظ أن الكاتب لم يفته أن يشير إلى تحول الطقس، وسقوط الأمطار بغزارة، وأما ما كان من أم الذي حدث، وهو أن يعد ساقه إلى ما لا نهاية، مياثيا بحداته الجديد، محذرا من قاصماته التي لا تنكسر في عزمه، فخر بأن مياه الأمطار والسيول لا تمنع أصابع قدميه، فقد تبدد كل في لحظة من حين من ثقب حدائه المعتقد. النسيب، شجبه نجده في قصة الحبيبات (1) التي تقرب من الرواية القصيرة.

كلما حاول ياسين الاقتراب منها، أو

الحديث إليها، تذكر ما بينهما من فرق، فترتخي مفاصله، ويشعر بأن جسمه النحيل الحنيف، يكاد يتنادى

المتحمسون الأوغاد



يتجرعها على مهل راغباً في الاغتراب عن هذا العالم.

لقد تغير طمليه لحظة حرجة من حياة ياسين هذا، فالجلوس في بار، واحتساء زجاجة كاملة من الكونياك، كهيئة بهمل الأشياء تتداعى في الرأس، ذلك الرأس الذي يريد أن يطرد من داخله ذكرى عليم التي لا تذكره، فيستعيد عبر تسميع لغوي مؤثر ما جرى من حوادث ووقائع بالتدريج، فتبدو الحكاية القصيرة التي يرويها لنا السارد حكاية معكوسة تبدأ بالحدث الأخير، ثم تعود بنا إلى نقطة البداية ثم تتوالى الحوادث، والحوادث، رابطة بين حدث وآخر، ثم تعود بنا ثانية إلى النقطة التي بدأ منها القصة وهي الرغبة في النسيان. وهذا التسج

لحوادث القصة أضفى عليها المزيد من اللونين في الزمن، والتنويع في طرائق السرد، مما جعلها أشبه برواية. وقد جاء تقسيمها إلى فصول دليلاً آخر على فورها من الفن الروائي.

ولذا استعنا ما ذكرناه عن بطل القصة الأولى، الذي لا يستطيع شراء «جرزة صوف» يفتي بها البرد القارس، وبطل القصة الثانية، الذي يتسجر من حداته الملتوي، ويتنسى استبداله بأخر دونما فائدة. وبطل القصة الثالثة، الذي يحاول نسيان العالم لأنه لا يستطيع فيه أن يحب، وأن يكره، وأن يجد عملاً كثره من الخلق لكونه فقيراً، وجدنا بطل القصة الرابعة - الثالثة من حيث الترتيب - «وقاحة موظف، نموذجاً لمن يرفض العالم الذي لا مكان فيه إلا للعدل، ولا للإصناف، ولا لإعطاء الحقوق، نموذجاً للبطل الذي يرصد فيه المؤلف السلبية التي تتركها الفوارق الطبقة، والاقتصادية، على القيم الأخلاقية. فمن يطالب بحقه عند البيروقراطيين المتسلقين وقح، ويستحق التوبيخ، والتقصير، بدلاً من الإنصاف. وهذا ما كان من شأن بطل القصة - جمال - فهو على النحو الذي تشهد به سيرته مثال للموظف المخلص الشريف الطيب، غير أن المدير يحاول استغلال هذه الطيبة فيه - وهي نقطة ضعفه على أي حال - فيكلفه بأعمال إضافية تضطره لتמידد دوامه ساعات،

وحين يطالب بمكافأة جراء هذا التناخير يخبره مديره أن تعليمات المؤسسة لا تسمح له بصرف مكافأة على مثل هذا العمل الإضافي. لقد أسمرَّ للموظف ذلك في نفسه، فعندما طلب منه المدير عملاً إضافياً آخر لم يتم به مثلاً ينبغي، فاستدعا الأخير، وخاطبه موبخاً لأنه لم يتم بالعمل الذي طلب منه القيام به، فلما أخبره جمال بأن ذلك العمل يتطلب زيادة راتبه زيادة تناسب الجهد الإضافي، وصفه المدير بالوقاحة. وانتهت المشادة بينهما إلى خروج جمال من المكتب بعد أن بصق في وجه المدير.

تسفة الموظف هذه جاءت تمييزاً عن إحساسه بالفتية، والشهر. (١١) ذلك المدير الذي يبدو لمن يراء مثل شخص

**ليس صحيحاً أن
قصص طمليه لا
تختلف عن غيرها
من القصص التي
تكرر ما يكتب عن
الصراع الاجتماعي
والطبقي**

تقرع للتخمين (١٢). ويتعمد في التآبد حين يكون في حاجة إلى كلفه، وفي الوقاحة حين لا يكون في حاجة لذلك.

بنية التوازي

في القصص الأربع ثمة تقابلات، وتوازيات. ففي الأولى البرد القارس يقابل الحاجة الماسة للموظف وجرزة الصوف. وفي الثانية الحذاء المثلث مقابل الحاجة للحذاء الجديد. وفي الثالثة المدير القبط المستغل مقابل الموظف (جمال) والبرميل مقابل استغلال العامل. المعية الإضافي والأجر الثابت الذي لا يرفع. وفي الرابعة: ياسين الذي يتنسى لشربحه مهمشة مقابل عليم ذات الموقع الطبقي المرتفع، التردد الذي يتنبه

ياسين مقابل اللامبالاة، والاستغفاف الذي تبديه عليم. الجوع مقابل التثدي بالسيكوت. اضطرار الأم للعمل في منازل الأثرياء والميسورين، وإخفاق الآين في العثور على عمل مع أنه يجيد المحاسبة، ومسك الدهان في الرغبة في الحياة التي تملأها علاقة حب من طرف واحد تقابلها الرغبة في الاغتراب ونسيان العالم عن طريق الخمر، والسكر. هذا التقابلات تضي على القصص القصيرة طابع التوتر، والتخيل السبي الخصبي مما يشر في الحقيقة بكتاب قصص يمكن لديه القدرة على التقاء اللحظة المناسبة، والشخصية المناسبة، والحدث المناسب. وليس صحيحاً أن قصصه هذه لا تختلف عن غيرها من القصص التي تكرر ما يكتب عن الصراع الاجتماعي والطبقي. ولا ريب في أن يقول ذلك إنما يقوله عن غير تدقيق ولا تمحيص كونه لم يقرأ سوى بعض قصص التي في المجموعة الأخيرة.

ملاحظات حول قضية أساليب

في المجموعة الثالثة، ملاحظات حول. « نجد الكاتب طمليه يخطو خطوة أخرى، فيكتب قصصاً جديدة عما مررتاه في مجتمعاته الثانية «الخبيثة» مختلفاً من حيث الطريقة المتبعة في تصوير الواقع الذي يحيط بالشخص، ومن حيث الطريقة السب

ربيع هذا يمنع الراوي من النوم، وتبوء محاولاته لوقف الشخير بالإخفاق، مما يدفعه لترك المنزل، والبحث عن مبيت في الزقاق، حيث اعتاد ربيع أن ينام. أما الأقصوصة التي تذكرنا بشخصياته الهامشية في مجموعته «الفيشة» فهي قصة «العلاج» (١٧). ففيها تصعب الأم ابناً الذي يتألم من وجع في البطن إلى الطبيب الذي يعطره كالعادة بأسئلة من مثل: ما الذي أكلته يا صغيري؟ فيجيب الصغير شاها وخبزاً. ثم يسأل الطبيب: وقيل ذلك ما الذي أكلته؟ فيجيب الصبي شاها وخبزاً. وعندما يكرر الطبيب السؤال يذعن الصبي وجهه ببديه مداريا فجعله ممتعاً عن الإجابة المتكررة. جل هذه القصص تشهد على تحول نوعي في طبيعة القصة لدى طمليه، مما يؤكد أن مجموعته ملاحظات حول قضية أساسية ليست من القصص التقليدية المكرورة التي أشار إليها بعضهم باعتبارها سمة عامة تصنف بها جهوده قبل المجموعة الرابعة والأخيرة «المتحصنين...» ولعل هذا ما تلبه إليه محمود شفيق، في تقديمه للقصص، بإشارته إلى تجنب الكاتب ملاحظة التفاصيل الصغيرة، مكثفها بإبراز الخلط الذي يشوه حياة المهتمشين البسطاء من الناس (١٨).

قصص ما بعد الحداثة

تختلف قصة ما بعد الحداثة عن غيرها من القصص باستخدام أساليب خاصة في مقدمتها تجنب الإيهام بالواقع، أي أن الكاتب لا يمتنع - في كثير أو قليل - أن تروى الحوادث بطريقة توهم القارئ بأنها حقيقية وواقعية. ولا يمتنع من أمر الأشخاص أن يكونوا أناساً حقيقيين أو كالحقيقيين من لحم ودم مثلاً يقال في النقد، فهم - غالباً - هامشيون، لا يتمتعون بأدنى مواصفات البطولة أو الشخصية السردية في القصص التقليدي، وتقل عناية المؤلف بالحدث، وقد تتخلل القصة شطائيا من حوادث تبدو مفككة وغير متماسكة. واللغة في قصة ما بعد الحداثة لغة مكثفة، وشديدة التركيز، ولا

ملاحظات حول قضية أساسية ليست من القصص التقليدية المكرورة التي أشار إليها بعضهم باعتبارها سمة عامة

بزيارة، واصطحبت معها إلى مبنى كبير يحتشد الناس أمامه بأعداد كبيرة، وحين أبصر أباه اندفع نحوه بقوة لكنّ فضيلاً من الحديد منعتة من ماقاة أبيه الذي ابتسم له ومقلتاه غارقتان بالدموع (١٥). وهذه القصص التي لا تتعدى الطويلة منها صفحة واحدة تنتهي عادة بمفارقة لا يتوقعها القارئ. فإحداها كانت بعنوان «الزوجة» (١٦) وهي التي تنتهي بمفارقة، إذ يترك الزوج امرأته لدى الكراج بدلاً من السيارة، ويترك السيارة أمام إحدى عيادات الأمراض النسائية. لا بد أن السرد خلف كان مسطوولاً، والقصة التي لا تتركها روح النكتة هي «الشخير» فقد أشفق على ربيع الذي لا يجد ملاذاً، ودعاه للمبيت في منزله هو لكن شخير

في سرد القصة، ومن حيث اللغة التي ججعت للكثيف، والاقتصاد الشديد، جد الشخ. ولعل ما يلت الانتباه معيه الواضح لكثافة الأقصوصة المكثفة جداً. وفي قصة الإبحار في العرق (١٧) شخصيتان: شاب وشابه، يتاولان الشاي على شاطئ البحر، ويرقيان صيدا عجزوا يصطاد السمك بصنارة، فيما راح العرق يتبهي على وجهه، ثم يخلمان ما يرتديان ويتزلقان في البحر وعندما تتدق الفتاة يلم الماء تكتشف أنه مالح. بلوحة الماء تذكرهما بملوحة العرق الذي شاهدا على وجه الصياد المعجوز فجعلنا ينظرون إلى السفن وهي تبحر في بحر من العرق.

بهذه السمة الفنية الرشيقة التي لا تنحصر على سمة محددة استطاع الكاتب أن يوجيها في حياة الصياد المعجوز والسفينة من كذ ومماناة. وفي قصة البرجاجة المكرورة يقدم لنا الكاتب عبر الراوي الشاهد طفلاً يريد ثلاثة قروش مصروفه اليومي بدلا من قرشين لينكس من شراء زجاجة (كولا) كثيرة من زملائه في المدرسة. ولأن الأم لا تملك الكثير لمقتع من الاستجابة لهذا الطلب، وتجاول إرضائه على الذهاب للمدرسة، لكنه يمتد، ويقتد ببعيته، ويرشق البيت بالحجارة، حتى تتصاعق الأم وتضعب القروش الثلاثة. وفي شمرة الفرج يختطف الصبي الحقيقية مهرولا باتجاه المدرسة ليمتد ببحر فتلطير القروش من يده، وحين ينفض ليعتب منها لا يجد إلا قرشاً واحداً.

وهي قصة مكثفة أخرى يقع الصبي في موقف مزعج حين يسأله معلم لم لا ينجز واجباته المدرسية من البيت، فقد كان على وشك أن يعزل، وبعد أن أجاب عن مسألته، تعلم رافع الأم بالسراج الذي يوزي على الأرض والتكسر، ولم يعد الصبي قادر على البرؤية (١٤). أما في قصة الزبارة التي لا تتعدى بضعة كلمات فيها تكتشف الصبي غياب الأب المفاجئ، لم يعد يستقبله مثل ذي يوم والهدايا من يرتقال وتفتح، وتبني بيتاً، الأم عنه تلتزم الصمت ولا يجيب، وقد أن طال به الانتظار الطويل خرج بها تنهيا للقيام



قصص

الحبشة

محمد طه

فيمن أن قراراً قد اتخذ يحظر التجوال، ثم ينفي عن نفسه هذا الخاطر عندما يتذكر أن آيا من الإذاعات لم تملن لذلك، وفي الأثناء يلوح رجلاً يركض بأقصى ما لديه من قوة صارخاً به اهرب، اهرب. ويستسلم بعيد ذلك بأمرأة تصرخ به اهرب أيها الرجل. اهرب سريعاً. ويلوح لطفل يعبر الشارع بسرعة فيصرخ به الطفل اهرب سريعاً. اهرب أيها الرجل. وحين غيران انتظر لحظة أخرى أطلقت ساقاً للريج وجعلت أصيح من أعماقي اهربوا أيها الناس اهربوا جميعاً. (٢٥) فالسيرة التي يؤدي دور البطولة، إذا سماع الصبر، يتساقض فيها يتساقض إلى الآخرين، فيسيطر عليه الخوف

والرعب دون أن يعرف الأسباب. ومن أقرب القصص إلى كتابه ما بعد الحداثة قصة «الجواب» (٢٦) فيها شخصان لا تعرف اسميهما، ولا ما يملكان، ولا تعرف عليهما شيئاً إلا أن كلا منهما يفكر في الأشياء نفسها التي يفكر بها الآخر. كذلك (٢٧) صبور (ص) ولا فرق بينهما على الإطلاق. مع هذا يتمتع كل منهما بالتعلق من الآخر يقول أحدهما لصاحبه وأنت تعرف إذا ؟ أي؟ قدر هذا ؟ أتنام في سرير واحد مع شخص فكر مراراً بقتي ؟ هل لي هل فكرت بدعوة القطط؟ (٢٨) والمسؤال الأخير يذكرنا بها كان يتمتع الأول فله «فكرت في أن أحجم عليه» من الخلف يسكين، وإذا ما انتهت من تطعيمه دعوت قطط الهرة لتلكه وبذلك انتهى من أمر الحبشة. حتى لو عجزت عن إيجاد القطط الكافية فإن أحداً لن تزاوده الشكوك في اختتام صديقي» (٢٩) وهذه القصة، مثلما وضع للقارئ تمتد تصوير الشخصية الواحدة من مشهورين، أحدهما سلمي والآخر إيجابي أو أسود وأبيض، فعندما يتحدث (ص) ينقض ما يفكر به (ص) وعندما يتحدث (ص) ينقض ما يفكر به (ص) على الشخصيتين تديوان كشخصية واحدة انشطرت إلى اثنتين، كل منهما تقي الآخر. وهذا شيء يتجلى الواقع

عجوز، والنظرة الفجائية في المرة تؤكد له صحة ما يراه الآخرون. فالمدينة يتكلم فيها الهرمون في كل مكان. وهذه نزعة عجائبية تتجاوز الإيهام بالواقع، بل تتجاوز الأعراف المسالمة في كتابة القصص، فهي تريد قول ما تقول عبر الشكل المأثب الذي يقوم على تحطيم التقاليد الأدبية الجامدة. وفي قصة «الكايوس» (٢٢) يكتشف المصادر الذي يزعجه تساقط الماء من حنفية تحتاج إلى (جلدة) أن الناس يقفون في طوابير طويلة منتظرين الحصول على جلد، والأكثر من ذلك أن المصادر يكتشف خلو المحلات من تلك الجلد التي تقضي على الإزعاج ورحمة أتجول في الشوارع، صادفتني أناس متعبون، وأناس تلامون على الأرصفة، وأناس يتعجر الدم في صروق أعينهم من شدة السهر، وأناس ذابلون يرفهون أيديهم إلى السماء طالبين المغفرة، ورأيت لوحات صغيرة مثبتة على أبواب الدكاكين كتب عليها لا توجد جلد حنفيات. نرجو عدم الإزعاج» (٢٣) وعلى صعيد المحتوى تردد في قصص طمليه هذه (ثيمات) الملل والفتيان والإجهاض والخوف من مستقبل مظلم غامض. فالأشخاص الذين لا تعرف من هم ولا تعرف أسمائهم هارون من مصير غير معروف، فهي قصة بمشاعر بالخوف (٢٤) يستغرب المصادر خلو المدينة وشوارعها من المارة،

يلتزم الكاتب بحبكة تجعل التواتيات السردية مترابطة ضمن علاقة سببية أو حتمية منطقية كأن تكون نهاية القصة نتيجة حتمية لقرائنها. وفي قصص طمليه «المتمسكون الأوساد» (١٩) نجد قصة ما بعد الحداثة تتحقق على الصعيد الفني هي أكثر القصص، إن لم يكن فيها جميعاً، ففي القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها نجد بطل القصة (نملة) وهذه النملة ضجرة من العمل اليومي المل، وهو نقل حبوب القمح من أي مكان إلى بيت النمل وتود حياة تملؤها الدهشة، ويسودها التهور، فتتفتح زواياها بالضجرة تارة، وتارة بالفوضوية، وبالساقطة تارة أخرى، فيما ترى هي أن بقية النمل متمسكون أوساد.

فالقصة هنا - مثلما يلاحظ القارئ - لا تتمتع بشخصية أدبية كما هي الحال في قصصه الأخرى. ولا يوهنا بأنه يروي حدثاً مما يجري في الواقع، ومع ذلك لا تغلو القصة ذات البناء الغرائبي من الدلالة على واقع الناس. فالمثلة حين تقول لرفيقها: «الحقيقة أنني ملكت هذا الأمر الذي تسمينه مقدساً. لقد قبلت عصر الدهشة في حياة رتيبة لا جديد فيها. (٢٠) إنما تشير إلى شيء مما تشكو عامة الناس، والكلمات التي تتكرر في القصة مثل «المصلحة العامة» كتابة تقرير مفصل عنك، والنملة الساقطة وغير ذلك مما يجعل القارئ إلى كلمات تستخدم في مثل هذا السياق في حياتنا اليومية.

أما قصة «المدينة» (٢١) فهي أشد غرابية من الأولى، وأكثر لسوقاً بقصص ما بعد الحداثة. فالقارئ يتساءل ما مدينة هذه التي تقع فيها القصة، فلا يجد جواباً، أي أن الكاتب يهمل المكان ثميشه للشخصية التي تؤدي في القصة وظيفة السارد. وما الحدث في القصة أنه لا حدث فيها إلا إذا كان اكتشاف ما ليس حدثاً هو الحدث. فعندما يُسأل شاب عن عمره فيجيب، إنه ثلاثون عاماً يكذب الآخرون، ويعاوبون إقناعه بأنه عجوز شيخ ومقارن. وشيئاً فشيئاً نتيجة التكرار اللاعنقول لرؤية الأشخاص المسنين في المدينة يقطع الشباب يانه

للعميق والعميق.

وهي أكثر قصص المجموعة يقفُ القارئ على ما يكسر رتابة الحكاية في السرد القصصي.

ولعل هذا ما لاحظته، وبته سهلته الحاصل في تقديمه الشائق للقصص، فهو يقدم يؤكد فيه أن قصة «اكتشاف» (٢٩) قصة ترتفع عنها حدة الخلق إلى الدرجة التي تدعم فيها الفرصة بالوصول إلى ملامح ورعاية وفي قصة «دوائر القلب» (٢٠) صورة مشوشة ومشوشة للحياة اليومية العادية، فمن يعيش حياة عادية بالثمن والغرابة الأطوار (٢١).

السرد القصص في الكتاب

وهذه القصص التي يغطيها الكاتب فيها ما هو الفنون، أحدثت أثرًا جليًا في تعدد من كتابات القصة القصيرة. ففي مجموعة «ملحون أنثى» (٢٢) عبارة الجديول تجلي هذا الأثر في قصة بعنوان «قطعت الشهد» التي تذكرنا قصة «الملك» مثلما تذكرنا أيضًا بقصة «الكابوس» ففيها نجد فضاء تخالف بطلانها بخلاف تهرب من إحداهما متجهة إلى المنزل فتهرب مثلًا بالقطر، وعندما خرج باب منزل الحاج إسماعيل طلبا للتجدة، فتح لها الباب قط شرر أسود يخرج إلى مثل الأستاذ لطفي لجد قطا حالكه السود يفتح لها الباب، وحين تتابع الحوادث تكشف أن الجميع يتحولون إلى قطط فافرة الأفواه، والأكثر من ذلك، والأكثر أنها هي تتحول إلى قطط، فتجود مياو، مياو. (٢٣)

وإن يحتاج الأمر مزيد من التحليل لبيان ما تتركه قصص طلمية هي هذه القصة من أثر فقد نسجت الكاتبة على هذه الخيالات قصة المدينة، وقصة الكابوس، وقصة الخوف، ونجد هذا الشيء واضحا في قصص بطلية المذكورة وقصة بسملة السنين دحض الوفاء (٢٤). وهي قصة الفؤاد تحول رجل ضجر، فكل شيء حوله «مثل» مثل القابلة، يكاد يفتق، فالضجر يتحول في تلك المدينة على غير هدى، فيسبب التفتيح في القصة بأن رجلا يحول بطلية وفي نهاية القصة يندق الخجل بالبحر الذي يكلمه ليكتشف أنه «بطلية» حبيب، وإنما يكتشف أنه هو «بطلية» يكتشف بذكرنا باكتشاف

الرجل الثلاثيني هي قصة طلمية «المدينة» أنه هرم هو الآخر. وأن وجهه في المرأة وجه من أكل عليه الدهر وشرب.

وقد تجلى أثر قصص المتحمسون الأوفاد في قصة (ساعة) للكاتب سمود قبيلات وهي إحدى قصص المجموعة بعد خراب الحافلة (٢٦). ففيها نجد أحد الشخصيات ينزعج من دقائق الساعة المتكررة تلك. . . تلك. . . مثلما ينزعج بطل قصة «الكابوس» من تساقط الماء من الحنفية. يحاول الرجل يشتي الوسائل التخلص من الإزعاج، تمامًا مثلما يحاول بطل قصة طلمية، والاثنان يخفشان في تحقيق ما يريدان. ويتم تكرار المحاولات ينتهي الأمر ببطل قصة (ساعة) إلى قذفها من النافذة، ومع ذلك فإن الإزعاج لا يزال، والسبب هو الساعة البيولوجية الموجودة في داخله، فهي تواصل التدق: تلك. . . تلك. (٢٧).

وإذا صح أن منزلة المبدع، أو الكاتب، تقاس بمدى ما يتركه من تأثير جلي، أو خفي في معاصره، فإن طلمية - الذي هو كاتب مثل في مجال القصة - يمثل المكان الأربع بين كتابات القصة القصيرة في الربع الأخير من القرن الماضي.

المقالة الساخرة

إحدى السمات البارزة التي لاحظناها في قصص طلمية خفة الروح، والنزوع إلى الفكاهة والسخرية التي تصل حد التنكيت، والتكبيك، مثلما يقال في التراث الهزلي. وقد انتقلت هذه السمة من القصص إلى مقالات طلمية الصحفية، فجاءت مزيجًا من السرد

القصصي، والأداء الكوميدي الذي لا يخلو من الشوم والفالج. وربما كانت هذه هي إحدى الركائز التي يفتقر إليها كتاب آخرون يظنون السخرية خطأ كاريكاتيريًا للأمر، لا أقل ولا أكثر. ففي مقالات محمد طلمية الصحفية تحضر القصة المكثفة بما فيها من مبنى حكايتي، تطرّف فيها الحوادث، وتتغافل، ثم تنتهي بما يتوقفه القارئ. ففي مقالة له بعنوان «حريق» (٢٨) يبدأها بقوله: «يقولني رجل» في الطريق. يقول بأدب جم. . .

- ولعله لم يسمع

أقوال عليه الكبريت. «لم يدور بينهما حوار أبداً ينهي بالهتاف الصادر من الآخر، لهواصل مسيره في الزحام، مصطدماً بأخرين. يتكرر الموقف السابق مع شخص آخر، ويتكرر الحوار نفسه. . . ثم يتكرر اللقاء بالرجل الأول. . . والكلام على اللقاء السابق. . . وتذكرت. . . كما عما (هناك. . .) متجاولين كشفاً إلى كنف. . . نزلاء مؤقنين في عليّة كبريت واحدة. متحابين. . . فقامت قصيرة للعباءة ورؤوس قابلة للاستعمال.»

فمثل هذه المقالة تكاد تشبه القصة القصيرة جداً، إن لم تكن قصة بالفعل. ففيها مظهر مقومات القصة، لا سيما في النهاية التي هي موضع غاية القاص. أما المضحك فلا يتجلى حسب في قول الآخر: «ولعله لم يسمع»، أو قوله «كشفاً إلى كنف»، أو قول الأول أقوال عليه الكبريت. . . أو قوله «نزلاء مؤقنين. . . وإنما تكمن السخرية ومقومات الإضحاك في الربط بين السباجرة، والولمة، وعليّة الكبريت، وعود القتاب، والرؤوس القابلة للاستعمال في مكان ضيق مزدحم بالأشخاص.

وهي تهكم غير مباشر من المسجون، لكن الكاتب يعبر عن المضحك، والسخر، والكوميدي، من خلال المأساوي، وفي ذلك براعة. بمعنى أن في مقالاته اتحاداً بين المأساوي والكوميدي. ففي مقالة له تتحدث عن كلفة انقراض مؤتمر القمة في عمان، وهي تبلي وفق تصريح رسمي حكومي خمسة ملايين دينار، لا تزيد ولا تنقص. نجد السارد في المقالة يحدث نفسه وأصفا المصطفية بـ: «نحن خلافت عربية وكلمات تلقى من بعض الزعماء في الافتتاح، ووعود سرعان ما

إحدى السمات البارزة التي لاحظناها في قصص طلمية خفة الروح، والنزوع إلى الفكاهة والسخرية التي تصل حد التنكيت

التي

تتصل منها المناطق الرعوية، وتصريعات لا يفهم منها إلا أنها موضع مساومة لتخلف من البيان الختامي. خمسة ملايين شئنا تلافات عربية من المحيط إلى الخليج، يا بلاش !!
تجمع المقالة المذكورة - مثلها هو واضح - بين النقد الجريء (الكوميدي) والتعير عن ضيق الكاتب بالأزمة المالية والاقتصادية المسككة بخلق الفاس (التراجيدي).

ويبلغ الجراة بمحمد طمليه شأواً يتناول فيه موضوعات في حكم المحظورة على التناول الصحفي، سارحاً في تناوله لها - كعادته - ما بين التهمة والابتسام. ماهي ذي خاطره الموسومة بفنون الجدار، وفيها يشير إلى هدم مبنى الغابرات القديم - ما غيرة- فندق أبو رسول - مثلاً كان يسقيه عامة الناس - واللائط أن طمليه يربط بين هذا الحدث وقصة هدمية لمجلس الرزاز عنوانها السمور (٣٨)، فطمليه كمثل القصة يتسامل أين يأخذون الجدران؟ أين يذهبون بذكريات وذكريات الآخرين ؟ تلك الأرقام هل صارت رصفاً باب الحديدة؟ والنافذة الدائرية العالية؟ الإشارة ؟ كل هذا صار خربة؟ (٤٠) ثم ينهي بطل الحكاية بوجه قائل: أريد الأصل . لا أريد نسخاً. ولا تصويراً.

تلك هي النكة المضحكة في مقالات محمد طمليه. على أن الكاتب لا يفتر للأسلوب، فهو الذي ينجح مقالاته نكهة ومذاقاً شعبياً لا نثر عليه في كثير من الكتابات، فنديات بالتداول من الكلمات، والعبارات، والجمع بين الأضداد على سبيل المفارقة الساخرة، والتهكم اللاذع، واللجوء إلى الحكاية الساخرة، عنابة شديدة، فوصفه أماكن الاقتراع - مثلاً- حين يتوجه إليها التاخون الأردنيون بسبت

الطاعة وصف يتضمن الكثير من التهكم، مقابل الحديث عن ذهب الطليان لصناديق الاقتراع بملاسهم الداخلية. أما وصف الأناشيد بالآثار المكسفة فوق الرفوف، فتصوير بارع لما وصلت إليه الحال من إيمان الخوض، وتجنب النطق بكلمة ولاه في غير التشهد. وتعريفه النكاه بالقدرة على تحويل الوزارة لوزن شخصي (٤١) تعريف يبلغ التهكم فيه الذروة.

ونجد الكاتب يشترع - على سبيل المحاكاة - قصة بطلها محمد السموري الذي يرتدي دشداشة، ويطلق لحمه فتلج الصدر طولاً، ويتوجه بمعدات الهدم والتفجير إلى المدينة الأثرية (بترا) لهدمها على غرار ما تفعله (طالبان) بتمثال بوذا في أفغانستان. وحين يتصل في نهاية القصة مندوب طالبان عن تمير المدينة الوردية، وهل تم على النحو الذي خطط له، ويترى يقول له السموري: الحمد لله، وتذكرنا هذه المحاكاة الساخرة بما كنا قد ذكرناه من أن مقالة طمليه غالباً ما تشبه القصة، أو الخبر القصص، وبما أن القصة تنتهي عادة بنهاية تتفحص منها الحوادث في نتائجها التريجي، فإن نهاية المقالة مرتبطة عنده كذلك - ارتباطاً عضوياً بغيريات الحدث.

ولا ريب في أن لطمليه الكثير من المقالات. فإلى جانب ما احتواه كتاب ويصعد لي دون مائر التام، الذ نشره بالتعاون مع رسام الكاريكاتير صمد حجاج ٢٠٠٤ صدر له كتاب آخر بعنوان «إليها بطبيعة الحال» ٢٠٠٧ وثمة مقالات أخرى كثيرة، وقصص كتبها ولم تنشر في كتب، مما يضفي على موقعه في الأدب للنزلة الرقيقة، والدرجة الرفيعة العالية.

د. محمد باعصا أكلمبي أديبي

سفلح السدوات

صاحبي..

سلام عليك.. وعلى الذين نفضوا أجسادهم وأثروا عزلة يحتجبون بها عنا، ويتركون مساحة لهائهم، ومقاصدهم. وأوراقهم. ومراجهم القلق. وأرواحهم المنمردة، ليرتاحوا قليلا. كي يختبروا مقدار حضورهم عند محبيهم.. سترى أن محبيك كثر، وهم مشوقون لك بالقرى رغم قسوة الاحتجاب.

عنذك منذ أول نخيب، أو نخب، وحتى آخر جرعة ماء، نواح، كحول، كيمياء، موت، حياة، حياء، هجور، اختر ما تريد منها، فكل هذا لا يستطيع اليوح به إلا أولئك المتحمسون النبلاء الذين راهنت عليهم، وهم يحبونك، ويتذكرونك، وما زالوا على عهدهم الجميل معك: (الأحياء الأحياء.. قليلا ما أقاموا.. دارت الكأس عليهم، دورة أو دورتين، وهوت حياتهم تترى، فمالوا ليناوما)..

هل نمت قليلا؟ إذن فليكن كل ما يكتب لك مناجاة أو ملصقات حتى لحظة استعادتك، هانت وحدك الذي تحرات فاقترب عناوين حاسمة لم تآت عمو الخاطر، بل كانت فلسفة حياة.. مثل قص، وممنوع، واحذر، ولم تكن سين الظن بالعالم، كما لم تكن طيب السريرة مع السمياب الحاضرة، فالعالم أنت تعتبره خدعة كبرى.. ربما احتجابك هذا خدعة، أو خطأ فني طارئ.. ربما!!

وأنت من جمعت كثيرا من التناقضات هي إهابك، وتقلص من حولك، منك، بمحبة، لكنهم رغم تمهيمهم لهذا، توهموا أنهم عرفوك، لكنهم لم يسبروا الفرق بين نار رؤيتك، ونور جوهرك، هذا السر الذي داريت مسكه بنساء تبغك، ولم تعطهم جوابا فاصلا يحدد المساحة بين نار الموقف، وفردوس الثواب!!

لعلك احتجبت قليلا.. من المؤكد هذا، فالحقيقة بالنسبة لك لا بد وأن تكون مغايرة لما رأينا، وهي تلبس ثوبا مختلفا عن ذلك الذي نسجوه كمناء للعائب، هذه الحنارة كادية، والمشيوعون وهم، والتابوت سراب، والصور خدعة، والجازاة مسرحية، فلقد تشابهت كل تلك التفاصيل علينا، والذي دفنا كان لصا، سرق كل محبتنا، ومشاعرنا، وتماطنا معه حد التآمر على ذواتنا، هو اختلاس، كل هذا، بمحبة، وبإبتسامة، وببساطة، وببراءة، ثم غاب.. فقط.. غاب!!

صاحبي.. ليت مراسم الاحتجاب/الوداع، كانت مختلفة، كما يليق بغيابك، بدءا من الإبتسامة، والمشروع التلقائي لحفل عيبي، حتى الانتهاء بنخب الوداع، حيث ترفع الكؤوس، ولا تنخفض إلا ببضاض، شفافة، نقية، كقلوب المحبين.. ربما هناك وداع مواز لم نره في المقبرة، لكننا استشرعنا بعض ملامحه، طقوسا فرضتها الطبيعة، هناك، حين اشتدت شعائر غضب الغبار، عند قبرك، كأنه يجوح: سلاما عليك.. وكانت الريح التي أعلنت حزنها ورمت تنهيدة كبرى: سلاما عليك.. ثم تكأت جراح الرمل فأثارت زوابعها، ويعددها تركت بعضا منك على أجسادنا، أرواحنا، بقاياك فينا، نحن الذين صدقنا عيذك، وسخريتك، وجديتك، وضميرك المزروع في أرواحنا، غير أنك تصرقت بتلقائية، وقررت أن تعضي، وكعادتك، بعثية جادة، مددت لسانك، وهزأت بنا باكيا، ومضيت، وربما أنت لم تفعل ما توهمنا، لكنك موهت شيئا ما بغيابك.

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

سافرون في كلام سافر

يوسف غيشان *

كل هانت نعمة طمليه ٩٩

... مات محمد طمليه، وشاركت كفيري في الكتابة عنه. في الواقع لم يكن يمر اسبوع في حياته، منذ مفقود، الا وكتب عنه احد الزملاء أو القراء أو المعجبين أو الناقدين، لأن طمليه كان حالة ابداعية فريدة لا يستطيع احد ان يتجاهلها، حتى لو اختلف معه شخصيا أو فنيا... وهذه إحدى ميزات - أو لعنات - الإبداع: ان يكون خلافاً وجدليا ومثيرا للأسئلة. ولم يكن طمليه يهتم بهذه الكتابات، إذ كان منهمكا ربما منذ ولادته بهذا القلق الوجودي والغريبة والإحساس القمع بالعبث والأرق والتوق إلى المستحيل.

في إحدى مجموعاته القصصية التي صدرت عام ١٩٨٤ كتب قصة قصيرة جدا، كانت عنوانا لمجموعته القصصية الرابعة، وهي قصة التخمسين الأوغاد، وتتحدث حول نعمة سلمت من حياة فضيل النمل الرتيبة التي تقتصر على نقل الحبوب وتخزينها استعدادا للشتاء القادم، فقالت لرفيقتها،

- هراء ان تكون حياة النمل مقتصرة على نقل الهباء سقيمة.
لم تستوصب (الرفيقة) هذا التمرد الغريب وحاجتها بضرورة التخزين لغايات استمرار الحياة لكن النملة المشاكسة قالت لها، بلا مبالاة،

- إننا سنموت بطبيعة الحال.... لقد فقدت الدهشة في حياة رتيبة لا جديد فيها... ان حبوب القمح متشابهة حتى ليخيل لي اني نقلت حبة قمح واحدة طوال حياتي.

وكان ان قدمت رفيقتها تقريرا بما سمعت الى قائلة الفضيل، فصارت نملة طمليه محترقة ومنبوذة حتى ان احدى رقيقاتها قالت (على سمعها):

- تلك هي النملة الساخطة، كم ارجو لو يسمحوا لي بندق عنقها.

فاضاحت نملة طمليه بوجهها وهي تقول:

هؤلاء التخمسين الأوغاد.

هذه هي القصة، بكل بساطتها وضمقتها، بكل انهماكيتها وتمردتها، بكل انتمائها وغترابها، بكل حزنها وفكاشتها السوداء... هذه هي نملة طمليه.. هذا هو محمد طمليه شخصيا وفنيا.

وقد وضعنا نملة طمليه امام اشكالية فلسفية وجودية، لم تكن تلقت اليها قبل الان، هل ندين الفضيل الذي يحمل بنشاط روتيني هائل، لكنه نسي ممارسة الحياة والدهشة بالتفاصيل والتمتع بلذة الغامرة خلال انغماسه في تأمين الضروريات؟ ام ندين النملة المتمردة على روتين الحياة اليومية والعادي والمفروض والمسلم به، وتسمى الى (تنقية) هذا العمل الضروري لحياة القطيع- الفضيل؟. ام ندين الاثنين معا؟

محمد طمليه ايقانا على جمر القلق، فهو يجيد طرح الأسئلة المضمجة لكنه لا يحاول ان يجيب عليها، بل تركتها لها للقلق الوجودي الذي يعاني منه، لكننا نعرف ونذكر انه كان متعاطفا مع نملته، ومؤيدا لها في السر والعلن، لا بل من نفسه قائدا لجانيشيا النملة المشاكسة في كل لحظات حياته... ودفع ثمن ذلك. فلحقا وملا وعيها وموتها قراها.

مات محمد طمليه لكن القلق الوجودي لم يمت!!

مات طمليه لكن نملته لم تمت!!

مات طمليه، لكن ابداعه لم يمت.

مات طمليه، لكنه يظل اول الساخرين، وآخر من يموت.

طلمليه والتاريخ الفني

د. سيرة سيرة

محمد طلمليه وإن الرحيل جيداً، وربما أنه لم يأت به، كان يريد أن يأتي يوماً أن يكون قد أعد نفسه لاستقباله، كان يعني أن الانتظار يوقف روح الهلاية، فأشاح بوجهه منه دونما وجل. هكذا رجل، الكل كان يسأل عنه، في أوساط النخبة السياسية ومجالس القري والفقهين، وحتى أولاد الحي، كان الزقاق الذي يقود إلى العزاء قصيراً جداً، لكن ما كان يلفت الانتباه سواء في يوم النهن أو مدخل العزاء ذلك الجبل من الصبية والشباب الذين عرفوا الفتيه جيداً وكانوا يتشجون بالحنن الطالي من أي ادعاء بالحب أو الصبية أو الزمالة.

في الموت يكثر الحديث عن التفاصيل، تفاصيل الموت والموت والوداع، ربما يكثر الاستمرار بالموتى أيضاً، ويكون هناك ثلة من الدامين ومن الصادقين، لكن الثابت أن طلمليه لم يكن دوماً يرغب لا بعياد عام ولا بعياد ولا برباءة ممنجوج بادعاء الصبية.

ربما كان محمد طلمليه محظوظاً في حب الناس، لكن المشكلة التي راقت مرض الراحل ليست في ما كان يصيبه فقط، بقدر ما كانت تحيل الأسرة المحيطة به إلى حالة من الصعب جداً تصورها. كان أكثر المتأثرين الصديق أحمد طلمليه، كان في غير قادر على الابتعاد عن أخيه وبلا شك مثل غياب الفتيه لبقية أعضاء الأسرة نهاية حياة وحب لأخ غير مادي، لكن المبرة تظل دوماً بالتجاوز والبدء من جديد.

ربما سيجد الكتاب وصفاً بـ محمد وقلمه، لكنهم ربما لا يعرفون الكثير من قريته أبو ترابه، وعن طبيعتها، وعن ناسها، بيد أن المهم في الأمر هو المسافة الفاصلة بين أبو ترابه في الكرك وبين وادي الحدادة في عمان وما بينها تطور صقلية الفتيه.

سيرته الكثير من الكلام في ملاحق الصحف، وسوف يجد المتكلمون بياناتهم ليوم التأبين، وسيستذكرون المقربين، لكن أكثر الفاعلين له سيكونون أولاد الحارة وأبناء الزقاق المضي إلى حاضرة جبل الحسين، الذي ما كان يوماً إلا درياً للباحثين من حكمة الجبل التي ظل إيجادها صعباً على كثيرين، وسبق طلمليه في ذلك زياد قاسم.

ليس في خطاب الوداع شيء، أفضل من الصدق، والصدق أنني تم اتواصل بالرجل حياً بغير القراءة، والمواظبة على تفقد الصفحة الأخيرة من جريدة العرب اليوم، حتى إذا ما كانت المقالة مكررة أدركت أن صاحبا جانبه الخير، لكنني كنت ألتصص معاناته ببر الصديق أحمد - شقيقه - الذي أشرى لتحمل كل تبعات مرض محمد، وكان خير سند للأسرة التي اعتادت ابنها الشقي المحب لها. اعتادت حبه ومزاجه الصعب، واعتادت عصبيته وعطاءه الكبير لها حتى وهو مريض.

قراءة محمد طلمليه يجب أن لا تمر بسهولة، أو بإفراط الود، إذ من المهم وضعها في سياق قراءة تاريخ الأفكار وبنية فئة الكتاب في الأردن وتطور العقلية، وحرارة الأفراد، تلك القراءة يجب أن تلاحق المستوى الأكثر استقراراً في كتابة طلمليه وهي مسألة الارتقاء بالنص الساخر إلى مصادق التاريخ الذهني للمجتمع بحيث يغدو ملاذاً للكثيرين ممن يرون أنه يعبر عن موقفهم.

إضاءة

طلمليه وفلسفة السخرية

د. راشد عيسى

فكّسّف أبو العلاء المرعي كلا من الحياة والموت بسخرية مريرة ولا سيما عبر قصيدته التي مطلعها:

غير مُجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترثم هاد

فسخر من الذين يتمنون أعماراً مديدة أمام تعب الحياة وشقائها وكذلك فعل ابن الرومي ولكن بأسلوب مختلف من خلال الصور الفنية الكاريكاتورية اللاذعة المليقة، واشتهر جورج برناردشو بفلسفة التهكم من الواقع، وعُرف زكريا تامر بسخريته من الواقع السياسي بما كتبه في المضحك المبكي.

محمد طلمليه كاتب مختلف سواء في قصصه القصيرة أو في زاويته الصحفية الشهيرة ((شاهد عيان))، مختلف في أسلوبه الجريء المكاشف، وفي كُنْياتِه وإيماءاته وتلميحاته وفي إنتمائه الفائق للإنسان، وفي تناوله للواقع اجتماعياً كان أم سياسياً. فهو ابن الحياة التي أخلص لها في محاولة التصالح معها ولم يستطع، لأن قلقه أكبر من أن يطمئن إلى طبع المخاتلة والمخادعة في الحياة اليومية. لذلك مال إلى تعرية ما وراء التفاصيل الصغيرة التي تحمل دلالات كبيرة.

طلمليه كتب بلغة ألم بلاغة، لأنه كان جاداً فوق العادة، وما الابتسامات التي ترسم على شفاة قرائه بعد استيعاب مقالاته سوى نوع من تقريع الذات ومجالها من أجل تعديل الحالة المائلة لا من أجل الضحك نفسه. فلم يكن يسخر من الحياة نفسها قدر سخريته من سكان الحياة الذين ينهرون بمكياجها المزيف، فيبتغون في السلوك الحريص والتصرفات الشخصية على حساب الفضيلة. كتابة طلمليه صادقة جريحة: لأنها ذابغة من نبض الشارع اليومي والحزن اليومي والشقاء الأبدي التواصل، وأمتازت بظواهر أسلوبية ناجحة كالاحتزال اللغوي والنيب والتورية والتوارب الدلالي الحاذق، والتعبير البسيط الذي يدرك معناه القروي والمديني والصحراوي معاً.

لم يكن يريد من الحياة أكثر من كوخ صغير في إحدى مفاور عمان وسندوتش فلافل وقارورة نيبث وعليه تبغ، لأنه لم يكن معنياً بريح ذاتي فهو مدرك أنه غير راجح إلا الخسارة، لكنه كان يريد حياة أفضل وأجمل لسواه من الكادحين الفقراء الذين يعيشون على هامش الدنيا بأمال مثقوبة محزنة باليأس مرهقة بالخيبات المتوالية التي يسببها لهم المتحمسون الأوفاد في مجموعته القصصية.

والسخرية المبدعة لا يقدر عليها إلا أصحاب المبركات العميقة والرؤى البصيرية الذكية.

وقد كان طلمليه واحداً من هؤلاء الذين وظفوا أقلامهم في رسم صورة الخفي والمسكوت عنه والمسهو عنه والذي لا يُقال، لذلك كان متميزاً ومقبوفاً بسخريته الأليمة اللذة.

وينبغي أن نعترف حد التباهي بأن طلمليه كان رائداً حقيقياً لفن الكتابة الساخرة في الأردن، وربما يكون رائداً في فن السخرية من الموت بعد أن ذاق طعمه وجرب سكنى القبر بدلاً من غرفة متهاكلة وجيب فارغة وعليه تبغ فارغة وقارورة نيبث فارغة. لقد عاش طلمليه ثبؤث الفراغ وهامو فيما أتوقع سحاوول تأثيث القبر بضجيج الحياة، سيصرخ كثيراً: أعيدوني إلى الحياة حتى أكمل مشروعي سخرיתי منها، أعطوني فرصة أخرى لكي أقول المكتوم والمكتم... أحكم أيها المتحمسون الأوفاد أحبك يا سيجارتي التي كنت تحرقني طمأننتي أولاً بأول... ولن أحبك يا موت...فن...فن.

• شاعر وكاتب أردني

Mana1861@yahoo.com

أربعون سنة لا تكفي كتابة رواية

ناصر راسيني

شبه محبة طليعة مبتكرا بكل أساليب الحياة والرحيل، ولم ينشر وقتنا للمراجعة، إذ كانت حياته، القضيبة، موحدة وأحدة، حافلة بكل ما يناقض قوله الأثير من باب ذرة الحمص، إنه لم يمض، ولم يتراكم في حياته ما يستحق الكتابة.

حياته كانت تجربة تتكرر كل يوم، فقد كان المؤمن الغفل الذي يمكن أن يُلدغ من الجحر مرات، وتلك العبارات التي كانت تتردد كثيرا في مقالاته من أنه لم يندم على فعل، وأنه سيكون كل حياته لو عاش عمرا آخر، لم تكن من قبيل المناكفة أو العناد، بقدر ما كانت علامات سلوك مبدع، عاش بوعيمية انتهت به إلى أن ينهب إلى أخذ جرعة الكيمائي مدينا، ومضرا بإيقاد روحه، ممعنا في مد الألم بعروقه الجافة..

كان قد باغته السرطان في أوج أحساسه بولائه وتفوقه الجديد، فقد أصيب صيف العام ٢٠٠٤ بوزم خبيث في لسانه، ألجم لومه من الكتابة فترة قبل أن يستعيد توازنه، ويبتر صيغة جديدة في مقاومته بالكتابة، وهي ذاتها الصيغة التي مكنته من متابعة الحياة على ذلك النحو المختلف لطفل يخوض الحياة مبكرا بدوافع الفقر واليتم المبكر ومطالب يمضي في أسفار مبشيرة لدراسة لا تكتمل، بحكم الانحراف المحكوم بالألم في العمل السياسي، وعاشق في حب مزم لا ينهي، كما النهايات المنطقية، بزواج وأولاد لائقين لتلقوس يوم الجمعة..

أثناء علاجه في المدينة الطبية، كان يحرص على وضع قرائه في صورة تطورات الصحة، في سياقات قصصية تتيح له تشكيل المرض على هيئة سكراتير يذكره بواجبه إزاء مشروعه الأدبي.

تجربته مع المرض منحته طاقة جديدة للسخرية، تجلى ذلك في جملة نصوص متوالية كتبها بأثر السرطان، والناثت أنه أقبل عليها كما لم يفعل من قبل..

أثرت مرحلة المرض من كتاب نصوص حمل عنوان «إليها بطييمة الحال» الذي جاء وسط جملة مشاريع مؤجلة لعملية، الذي ظل يتحدث من رواية «يكفه» على كتابتها، تستكمل مطالع الروايات والقصص القصيرة التي تجلت في مقالاته، لكنه أوغل كثيرا في الجواز حين قال إنها تحتاج أربعين سنة لإنجازها.

وما كان محمد قادرا على كتابة روايته، وإن امتدت حياته لأربعين سنة أخرى، فمنذ مقالته الأولى في صحيفة الدستور العام ١٩٨٣، تكرر بوصفه كاتب مقال ساخر، أسس لشمع جديد من الكتابة، استمره وفضله على القصة التي أنجز من خلالها أربع مجموعات أثبات بقاها مغاير يكتب نصا خاطفا، يطرق موضوعات المتهشين، ملخصا ثلاثينولوجيا التي شكلت ومية..

تكرست لغة طليعة المتشقة، وفكرته الخفيفة من الأفكار الكبرى، ليراكم رصيدا مناهلا من المقالات والنصوص التي قامت على مخزونة، الهللكة والاعتراقات الجوانية، وهو ما تجلى في كتابته المشتركة مع الفنان صمد حجاج يحدث في دون سائر الناس..

والكم محمد منجزه الذي حظي بمتابعة القراء مختلف مستوياتهم، حتى لم يكن يمضي يوم دون أن يكتب قارئا جديدا، يهرق بقرته على يده الرضة بما هو متوقع.

وهذا بدأ، غير مرة، مبهور بما اكتشفه من دعاميرية، لدى القراء الذين اختبرهم في فحلات التوقيع المتعددة التي أقامها في السنوات الأخيرة، ما جعل منه الكاتب المحلي الوحيد، ربما، القادر على استقطاب الجمهور.

بهذا أنه لم يجتهد كثيرا في المثابرة على تعظيم جماهيريته، وهذا ما يفسر أن ذبوعه يكاد يقتصر على الأردن، حتى أن آيا من كتبه لم تطبع خارج إطار المحلي.

ولم يكتف طليعة كثيرا بفترة كونه كاتباً استثنائياً، إلا في وقت متأخر لم يسمعه بكتابة الرواية التي ظل يحلم أنها ستجعله في مصاف الكتاب العالميين..

الكتفي من النوم بخلع أخف من ليلة صيف، ولم يرهق يخطب أحلام لا تتشكل في جفونها بالكتابة استثنائية تجمد مغربة التحولة!



محمد طمليه صعلكة خارج القبيلة أو روح ساخرة حدّ السكاء...!

سامية المحفوظ

التي تضحك بأعلى صوتها، ويمرّ فيها أنا... مات الصديق الذي حرّمت على الآراء في آخر سنتين؛ لأنني لم أحتمل... كنت سأنفجر بكاءً وحزنًا عليه أمامه... تحاشيت أن أراه رغم شوقي إليه، لأنني لن أحتمل نظرة متأنب من عينه، كنت سأشعر بالمجزز الكبير القاتل... محمد يا صديقي... أحبك الكثيرون...

تعلقوا بكتابتك التي كانت تدبّر عن رؤاهم وأحلامهم التي انهارت في يوم ما.. أحبك الفقراء والعمال والمثّلين، لأنك كنت تحمل أمانهم كتدليل زيت، وتحرس عليه ألا يطفئه مع روح الأيام العاتية.. كنت حريصاً على أن تلتمن القفراب، وفي الوقت نفسه أن توفد شمعاً حزن شفيف للقادمين من طليّات الأيام.. كي يروا أنفسهم على حقيقتها، ويختاروا درويهم في الحياة اختياراً غير مجاني..

كنت تعرّض أوجاعك للمتعبين، وتمنحهم من الأملاك ابتسامات لراحتهم.. منعت الفقراء الضعكات، غذّاءً روحياً لقلوبهم.. وكنت بالنسبة للمعشّين الإين والصالحين والقبائل والصعلوك والجميل والمناضل الذي قاوم أصعب الظروف والأمراض وإسقامها..

كانت رحلتك في الحياة كما اخترتها أن تكون... الرحلة الساخرة الصميمة، الرحلة التي منعت الحياة ممّاها الوجودي بالنسبة لك... الرحلة التي امتكّلت كل ثانية فيها وحشيتها حتى الثمالة..!!

صديقي.. على الرغم من مرضك، فقد خطّتها الموت متاً على حين غفلة.. ولكذك حيا سبقي في قلوب.. في قلوب عشاقك المحبين المسافرين المتعبين... في ذاكرة التاريخ القادم القادم من وراء الأفق، سبقي كتابتك ما دأبتك أن تكتب تصعد وتهبط على هذه الأرض..!!

فصلاً على روحك يوم وكنت ويوم غيب يوم غيب حياً...!

كناية الربيع
@m9591@yahoo.com

هل كان محمد طمليه آخر الصعلات الذين كنا نسمع عنهم عبر التاريخ؟ وهل جاؤا إليه من كل أصقاع الأرض السفلى ومن هضابها وبحارها وسهولها الحمراء، ربما لاستقباله بحفاوة مذهبة تحت تراب الحياة؟

هل نفض محمد يديه من الحياة، كما نفض الذئب يديه من دم يوسف؟

لم يكن طمليه ذلك الكاتب الرائع في قصصه ومقالاته فقط، أو في ضحكاته وسفرياته المبررة، بل كان الكاتب الذي خرج على قواعد اللعبة، وغادر البذلة وريطة المنق الأدبتي نحو التحرّز من كل شيء.. غادر القصّة القصيرة نحو المقالة الساخرة، بقرار حاسم... والآن يغادر الأرض الحافلة باليكا والضياع والمطر، ساخراً مبهتاً نحو عالم آخر نعتّه ولا نراه..

عندما تعرّفت على محمد أول مرة في رابطة الكتاب الأردنيين، وكنت قد بدأت أدرج أولى خطواتي في القصّة القصيرة، كان محمد حاضراً، وكان لشخصيته ذلك المسعر المعبى، فكنت أشعر أن الرابطة هي محمد طمليه، فإذا تقبّلت عنها، فرغّت من معناها وضجيجها وضحكاتها وسفريتها اللاذعة، وانزوت في ركن من ضجّر..!!

حين تعرّفت عليه، لم أكن أعلم أن الموت سيخطفه هكذا سريعاً بطيهاً، حاسماً مراوفاً قبل أن يرى أولاده وأحفاده وزوجته التي سنّاتي في يوم من الأيام..

كانت الشائعات حافلة بالوعي، والعمل والنضال والتمرّد العفوي ضدّ كل أشكال السلطة خاصة السلطتين الأدبية والحزبية، ولم يكن محمد سوى نموذج لتمرّد عفوي ضدّ ما يخنق الأنفاس ويكتمها.. ضدّ ما يهيم الروح في عزّ الشباب ويسريها بكهولة لا تنتهي.. ومع ذلك، فقد أصطاده الضجر لسنوات، لكنه نجا عبر مقالاته الساخرة... عبر الكتابة



محمد طمليه ..

كتب القصة القصيرة

وعينه على الرواية

انجاز للمهمشين

واتخذهم وفاق درب

احمد طمليه

نحن أسرة مكونة من أحد عشر فرداً، باستثناء أمي وأبي، وترتيب أخي محمد يقع الثالث، فإمامه خولة ومروان، وخلفه بنية الأشقاء، ويمتد أن تفتح عيني على الأهل، لاحظت أن محمد هو العنصر النابض بالأسرة، فقد تميز ببننا قبل أن يحظى بأي تميز، من أي كان. بدأ تميزه يظهر في مطلع عمره، من خلال عنايته الفائقة بمن حوله، هي ليست عناية بمعنى العطف والحنان، بل إصراره على أن يكون قريباً من الجميع، وأن يقتل مناسبات الغاية منها إضفاء شيء من البهجة على الجميع، حتى عندما كان يغسل رأسه بطريقة بدائية في بيت أمي، «صابون جميل» وأبريق ماء، كان يطلب من أخي إسماعيل تحديداً أن يصب الماء على رأسه، ثم يقوم هو بفرك شعره بالصابون، وما أن ينتهي محمد حتى يطلب من إسماعيل أن يمشي رأسه، ويبدأ محمد بصب الماء على شعر إسماعيل مكرراً تعليماته: «أناك يا إسماعيل، من الأسفل، من الأعلى، أفرك جيداً في هذه المنطقة.

المسألة كلها مجرد غسيل رأس، ولكنها كانت تأخذ طابعاً احتفالياً، إذ نتعلق جميعاً حول عملية التجميل الضروس، وتتفجر ضحكاً خاصة على إسماعيل الذي كان يتوسل من أجل أن يكف محمد عن صب الماء. عندما خرج محمد من المعتقل على أثر أحداث الجامعة الأردنية عام ١٩٧٩، كانت الساعة تشارف على منتصف الليل، يومها أيقظنا جميعاً، ووزع علينا مهام كعادته: هناك من عليه أن يضع أبريق الشاي

الأخبر يستطيع أن يحدد الضرر الأكثر تأثيراً في الأسرة، فليس بالضرورة أن يكون الضرر الأصغر أو الأكبر أو الأوسط، بل شمة فرد يهبة الله حضوراً خاصاً، فيصبح هو نابض الأسرة، لا يتحدد شيء إلا برأيه، ولا يتحدد أمر إلا بأمره، ولا يتشكل رأي إلا من وحيد.

يسهب بالحديث، فهو قادر على جعل أي أحد يشاركه أطراف الحديث، لدرجة أنه قد ذرّو عملة، وزعم أبايه، كان رفاقه المخبرون من المهمين: خالد لهلوب، كمال أبو حمدان، عامر النوروي، حسن المصري، الطيطي، كان صافي جداً مع هؤلاء، يهدئهم عن مشروعه الإبداعي، ويطمئنه، ويصالحهم عن حالهم وأحوالهم، وينزع عنهم، ولا يعني هذا أن محمد كان يبعث عن الحلقة الأضعف ليتواصل معها بل كان دائم البحث عن الحلقة الأقوى، والأكثر صداقة، ولهذا الصيب تحليداً، ربما مالى محمد، وهو اخفاقات، إلى توليف علاقته مع التسبب في مندهشات على الدوام، أو ما أسرع إثارة دهشتهم، وهو يحتاج لهذه الدهشة وهذا الكم من البساطة المتجولة بجملة الوجدان والشفافية.

على الرغم من أن محمد كاتب قصيرة بالدرجة الأولى، وكاتب مقالة قصيرة، إلا أنه كان يميل بقراءات الروايات، وكان لسان حاله كان يقول: أن المسألة ليست هكزة أو مجس خاطرة عابرة سبيل، بل هو جو عام شخصيات من لحم ودم، علاقات متشابكة، مسارات، نهاية ممكنة، نضمها بين دفتي كتاب، ولهذا، أينما ذهب محمد كان يحفل معه دائماً روايات الماركيز كانتبه المفضل:

«الحب في زمن الكوليرا»، وسأله عام من العزلة، أما دوستوفسكي فقد رافقه محمد بجميعه في المرحلة الجامعية، ولا أظنه التفت إليه بعد ذلك، إلا من خلال «قصة موت مبلن»، والحوار نفسه يتطرق على تشبيهه الذي شربته علاقة محمد به بالثلاثيات، ليس موقفاً من تشييفوف بل انبعاثاً للرواية التي كانت تدوي شيئاً من طبعه، ويمكن القول في هذا السياق، أن محمد كتب القصة وظلت عينه على الرواية التي وعد بها مراراً وتكراراً، وكان مزمناً أنها ستضعه في مصاف الكتاب العالين إذا كتبها، ولكنه، للأسف، لم يكتبها، رغم أنها كانت تاضية تماماً في ذهنه وفي خياله، ولم يكن بحاجة إلا إلى قلم في الوقت ليخطها أحرفاً وكلمات على الورق.

كاتبه

منتش بنصه، يظل يحكي عنه، أما البقية فيامكانهم أن يستمتعوا بتناول أقطارهم فيما لا يتوانى محمد عن الإيمان في إكرام ضيوفه، ووضع إيريقي شاي جديد على النار من قبيل الاحتياط. الحميمية هي الصفة التي قلب على علاقة محمد بمن حوله، والتفاعل مع الأشياء مهما صغرت، هي سلوكه ومنهج، والحميمية لها أشكال واللوان لديه، فإن كانت قد عبرت عن نفسها بالكثير من الحنو والشفقة على أفراد أسرته، فإنها كانت حادة مع أصدقائه: لدرجة أن أحدهم قال ذات يوم: أتحدى إذا كان لمة شخص يستطيع أن يعيش مع محمد شهراً واحداً متكاملاً. وهذا الشخص لا



يكره محمد بالتاكيد، بل هو عاجز عن مجارته، فالشمس تبرز كل الصباح من الشرق، ولا يمكن أن يكون هذا منصفاً دهشة كل صباح، والنها نهار والفجر سيبرز في نهاية المطاف، سواء نمنا، أو رحنا ننسلى بتبادل أطراف الحديث، كانت الغالبية تميل إلى النوم، أما هو فهصر على الاستمرار بتجاذب أطراف الحديث حتى ملو الفجر: والطريف أنك قد تسمع محمد الساعة الخامسة فجراً يشتت شعر التعميلة لجارنا دأبو تيميرة المظوب على أمره، أي أن محمد لم يكن معنياً بمن يجلس إلى جواره كي

على النار، وهناك من عليه أن يفسل الكسبات، وهناك من عليه أن يسخن الحيز، وهناك من عليه أن يصب زيتاً وزعترأ في الصوص، ثم أخذنا محمد إلى سطح السدار مع وجبة إيطارنا المتواضعة، الغريب أننا تحلقنا جميعاً حول وجبة الاضطار ، فيما هو لم يثق لقمة واحدة، بل لم يجلس مثلاً على الأرض، بل ظل يمشى حولنا، باحثاً عن كيفية افتتان مناسبة كبيرة فيها الكثير من البهجة والفرح، دون أن يكون ثمة ما يستوجب، بالضرورة كل ذلك. كان محمد يخرط بما يفعل حد المألوفة إن صح التعبير، فإن بأمر بالقراءة، فإنه يقرأ بنهم منجزاً في اليوم كتابين وأكثر، وكان لا يقرأ إلا الأفضل، وعلمة الأفضل هذه كان يستشفها وحده، فأحياناً من نظرة على خلاف الكتاب كان يبدى رأياً ويشرح بوجهه عن الكتاب، وأحياناً كان يصفح ورقة أو ورقتين من الكتاب حتى يحدد موقفه، وغالباً ما كان يزيح الكتاب من أمامه من مجرد قراءة أول كلمتين وأردتين في الكتاب، ولم يكن يكتب إلا في الهزيع الأخير من الليل، حين ينام الجميع، يجلس في غرفته الصغيرة، ويبدأ بضغط كلمات بأحرف صغيرة جداً، وكأنه لا يريد أن يقرأها أحد قبل أن يعلن هو ميلادها. وحين ينتهي من النص، كان يوقظنا جميعاً، بما في ذلك أمي، التي كانت تترقبه بطرف عينها منتظرة أن ينثري عليها ليقرأ لها آخر ما كتب.

والقراءة بالنسبة له لها فطوس، ثمة مهمات، تتوزع أغلبها على أعداد وجبة الفطوس، ومنها ما يتصل بتهيئة أماكن مناسبة لجلوس الجميع، كان يني محمد أن يكون المنصع مستريحاً، ومهما للاستماع، كانت قراءة نصومه تتم عادة بصوته ويصوت مرتفع، فهو لا يرضى أبداً أن يقوم أحد بقراءة النص بنفسه، وإذا حضر أحد لأي سبب، يستقي محمد بحضوره، ويقرر أن يعيد قراءة النص من جديد، حتى يتسنى للقادم الجديد أن يدخل في جو النص، ثم يبحث محمد عن رأي في عيونا، دون أن يكون معنياً تماماً بالاستماع لهذا الرأي، فهو الآن

«صباح الخير يا «صمان»...

«أزح الشوارع بحثاً عن ندى يكتفي طوال النهار: «قول وحمص، يأكله على سجل عمل واضنون / قط فائض عن الحاجة في زقاق / ملائكة تتكثرت على هيئة ملائكة في ساحة المدرسة / امرأة عاملة بجوارب منسول عند الكتب...»

«صباح الخير يا «صمان»...

«مدينة بكامل الثقافة استمداداً ليوم جديد. هل تزيّنت؟ قبل أنها تبارلت غيمة لم تجف بعد عن جبل الفسيل، وقصصاً خاصاً ترتدعه كلما جاءت لزيارتي، وحمصيرة نثرت عليها عدة حفلات من التيش تمهداً للقاء - مدينة تطبخ نخباً لأبنائها.

«صباح الخير يا «صمان»...

«من المؤكد أنني أتحدث عن «صمان» غبرها، وليس عن «صمان» - عاصمة الثقافة العربية،

«من التأخر أن تجد مدينة تقسم أن تضع مساحة من أحر الشفاء قبل الخروج، ولكن لا بأس، إذ يمكن تأدية هذا الجمال تحت مظلة الجامع، أو على غفلة من المسائق في سياره «مرفهين» أو على قارعة المسافة بين «بلتين».



أفهام

كثيرون من الكتاب، الكبار طبعاً، اتحدوا على الاعتكاف في بيوتهم، بعد طرد الزوجة وحاشيتها، وفتح أسلاك التلفزيون، وتعمير الثلاثة بما يلزم، وتوزيع رسائل إلى الأصدقاء، تحمل تحذيراً بوجود الغام مضادة للأفراد تحت الوسايد في منزلي.

أذكر من هؤلاء الكتاب «مركيز» عالياً، وصنع الله إبراهيم عريباً، ومحمد حسني معلماً...

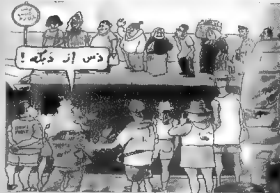
ولكن، لماذا يفعل هؤلاء ذلك؟ المطلوب هو التكريز... الاحتفاء من وخز يتفنن على شكل نشاط يومي في الشوارع... حول فسيل ينفي أن يبقى متوارياً عن الأنظار لأنه يحمل خبائر تسوية داخلية لا يجوز أن يراها الجيران... الانسلاخ عن لهات جماعي ينخرط فيه الآخرون سعيًا وراء اللاجدوي... الانزواء الكتاب بنية تحقيق درجة عالية من الدهول... التوغل في الوجوه إلى أبعد حد: الكتابة فقط.

قلنا إن صاحبنا محمد حسني، فعلها ذات رواية: طلق الزوجة، وأكمل حلالة الذن، واستنكف من مصب «المسيون»، وفتح أملاك الهاتف والكهرباء، ومواسره الماء أيضاً، وطلب من الجهات قطع السير عن طريق الجامعة... وطلب من الجهات قطع أرزاق الناس... وطلب من الجهات قطع الأتصاف... وفتح لمونة عن القطيع. وهكذا تفرغ صاحبنا لكتابة الرواية...

«أجد النقاد قال أن الرواية ممتازة، ولكن الكتاب متائراً كقار بالينازي الوزاري للحكومة.

محمد ظلييه ..

مقطعات من قديمه الجديد



ملائكة في «شارع الشايفو»،

«صباح الخير يا «صمان»...

«كأنني أشم رائحة شاي يعلو / ريت ورعت / حبر ساحر إطرار من أجل التلمس الكسول الذي استهبط على مصمم / للصبيبة التي دقت في الحب يوم الثلاثاء الماضي / لكسفات الذين أعفاهم عدم اكتمال القوم من عبء الصبح.

«صباح الخير يا «صمان».

«شارع «الشايفو» الذي تعال الشفاء بعد بوية من العتمة المصالح / الجريدة الطازجة التي خرجت للنور من مقلى الحبر / ملاع القهوة التي أشربها ملا سكر - فتوة مرة ليوم حلو.

النوم في العسل

*من مهرجان إلى مهرجان/ هملكتونا مهرجاناته...

*زوجتي للكمة، ودورها في المسرحية يقتضي أن تبقى هكذا إلى الأبد. ولهاك الرجل الذي يركض وراء الرغيف مجرد مؤثرات، والتمعة إضافة تبهير الممثلين. والأوتار الصوتية خيوط عكيت في الحنجرة، والألوان عبارة عن نغم في «الأوبريت» وزيين الهاتف موسيقى تصويرية لتبرير غير سار. والتصفيق للمطرب صفع...

*يوجد شعر ونبذات هكبرية، وأحد واحد التزم به كل السيارات التي تتبع «اسطوانات الغاز»، وسلاطير دبكة عند موقف «المرفهين»، وضويوف في فنادق الدرجة الأولى، وصحافة تتابع، وأنيطاح على الأرض قبل إنه حركة إيمائية، ومجاميع في «الساحة الهاشمية» أخذتهم الكاميرا في لقطة واحدة، والأزياء زاهية الألوان ولكنها وبالة...



ويوجد تراث، وحل شسول يقوم أحدهم بقصه إندائاً بيده القماعات، وأنياب ثارية، وبقا من أزياء بريء دابلة قدمتها طفلة قروية لراعي الحفل...

ويوجد تسلية في الجميل، ونغم تتصل، ولا نخلل بشي...

الجنة

*أحدثت عن الجواز التي يحصل عليها «أديابه» لا قيمة لهم... مع استنابات محدودة للقاء...

*جواز بالهبل، ومؤسست محلية وعربية تعمل على ترويض الساحة بأشخاص منتقنين...أعرفهم واحداً واحداً، وأصرف أن تكريم ألفت مالوف عندما يتألق الحضيض...

*جواز...

*أدب ردي، وأصنام لا يمكن تدميها، وفوضى، وأحدهم يضع



ساقاً على ساق في حركة توهي بأنه يزودنا، ويزودني شخصياً...

*جواز...

*من يضمن أن يتأقظ الشرطة ليلاً ويكون الهدف منحي جائزة؟ ومن يضمن أن لا أقتل بجائزة في الطريق؟ سوف تأخذني سيارة الإسعاف إلى مستشفى البشير ويقول الطبيب المتألم: «مسيطة،

مجرد أديبه...

*جواز...

*فوضى، وشباب للمعار، وأوامر في الساحة، وجثث حصلت في

جواز...

رائحة العطر

نساء يلعبن كرة قدم...

*شاهدت واحدة من هذه المباريات، مباراة «عن جد» أهداف بالراس وجديتلان من الشعر الأشقر، وحارسة مرعى ترمي نفسها في محاولة لالتقاط الكرة، وعرقلة في منطقة الجزاء، وإمرأة صارمة تدبر اللثام بكفاءة عالية، وحسانوات يجلسن على مقاعد الاحتياط، ومدرب منفعل، ورائحة عطر تروح من قلب الهجوم، وخفية يد تحملها إمدد اللعابيات في خط الدفاع...

*مباراة «عن جد»...

*حضانة في غرفة الملابس، وحبيب مشغول، وتسريحة شعر بين الفوطتين، وأم اللبده حصلت على «كرت أحمر» وراية مرفوعة وصبرية جزاءه مشكوك فيها...

*مباراة «عن جد»...

*شد عضلي، ومزبل لرائحة الإيطالي، وأحمر شفاه على سافرة الوجه، ورائحة طيبخ في سيارة الإسعاف، ومسطرة تامة على خطه الأوسط، وخشونة، وركلات ركنية...

*مباراة «عن جد»...



*خامسة «ميريلاكتيك» على خط التماس، وتبولقة بعد الهدف الأول، ومكحلة هاتنية طويلة جداً تجربها مساعدة المدرب، وبنمة الفريق لم تشارك في المباراة لأنها حائض، وأحنية رياضية كسب «ال...»

*ويقولون أن المرأة ناعمة...

ترويب الروح في الماء والسكر

دعماد حجاج...

زارني عندما كان طالباً في الجامعة للتعارف والجماعة، التعمت في ضو محيطات حسن النية أنها زيارة خاطئة سوف لا تستمر أكثر من ساعة ولكن سرعان ما تبين أن هدف «دعماد» من الزيارة هو تزويج احتياط هائل من الكمل والارتقاء، فبقي عندي سنتين كاملتين

عشنا معاً في غرفة بالسة، هل كان ثمة أثاث؟ من المؤكد أننا امتلكن «منشرة» بدليل المبيطات التي اخترعتها وأسفرت عن دخول شديدة أصابنا، وأصابع «أبو محبوب» فيما بعد. وكان ثمة جلي ما أكبر تفرزين مغفر وحالده أبيض وأسود، ثابنا على شراسته الصلبة المنطلة شياً مسلماً. وكان ثمة مطبخ يستخدمه «دعماد» لقطعاء إشار في الليالي الباردة، والأكثر غرابية: كان ثمة «أبريق» وصورة مفروك فيها تاحية لم يخطر لأحدنا أن يمسك عن مرور وجوهه

بالسان في غرفة بالسة، مع إندام لأي شكل من أشكال الرهائبة ولكني أجزم أننا لم نتجر يوماً كما تتسلل بالرونق والألق، بالمتابفة «دعماد» يجيد ترويب الروح في الماء والسكر

وعرثت مع مرور الأيام أن ضيفي «النتقال» ليس مجرد طالب جامعي متوسط التحصيل، بل زوينة من النضج أقامت في بيتي طوال سنتين

إشراقات

نصوص مباغتة ومتوحجة بالقلم

يحيى القيسي *

منذ قرأت النصوص الأولى لمحبي طمليه وأنا أشعر بالشداد عجيب إلى طريقتيه السردية الساكنة التي ترويه القارئ إلى النص من أول كلمة إلى آخر نقطة، وينس واحد الأمت، فهو يكتب نصوصا متوجهة نابضة بالحياة، وفهميرة بكل كسل خلتجرت النصوص عميقا في العقل، كما قال الشاعر النابغة الغنوي: «ممن جعلت القلم يمشي على الماء»، هذا هو حاله، وهو ما أشعر بأن نصوصه مفعلة حيلة بالكلمات، والصور، تجر القارئ إلى صوبها للسطوة، ثم يتسبب طمليته بلا هوادة، ولا سيما عند الانتهاء من النص بشكل مباغت، في قلبه حادة تشبه حالة الضفدع على الزباد أو سحابة الحزام التي تفر من يمينه، وهي استراتيجية «تليمة»، وأنا هنا أستخدم لفظة التي أحب، إذ يتبعها الرجل يكتب نصوصا مختلفة ومباغتة للسلاب، وتكون النتيجة نصا شديد التكثيف، شديد المخاطلة، يقول ويواري، للموام منه تعجب، وللقارئ الذكي حصته أيضا في معادلة «السهل الممتنع»، وما أنشأ النصوص التي تضع الحاية في مقابل النصوص العلية، البلاستيكية الروح التي تزدهم بها مجلاتنا وصحفنا، وكتب أدبنا..

من الواضح أن طمليه كان يكره التكرار والاجترار والنصوص التي عفا عليها الزمن، ولهذا ينزاح بالكلمات العادية نحو ثماير جديدة أو يزاوجها بكلمة أخرى لأول مرة وهنا تضمن هذه الكلمات بطاقة تعبيرية جديدة، وهي استراتيجية لا يتقنها إلا كبار الأدباء.

ذات مرة قرأت له مقالا قصيرا يختصر سيرة حياته، ويشير إلى ذلك الخراب الذي أحدثه انشغاله بالأدب دون غيره، إنه مقال ساخر بامتياز يدين مرحلة كاملة، ويؤشر على طرائق التفكير التي كانت سائدة إلى حد بعيد عند الأدباء العرب القدامى لسير الكتاب الغربيين الصعاليك، والناشرين الفلق بشكل خارجي في لباسهم وشعورهم وسلوكهم على أساس أنه من مكمالات الكاتب المتمر، يقول طمليه في هذا النص الذي حمل عنوان «خراب»:

«الوم التالية أسماؤهم: المدهو ديستوفسكي... المدهو لوتر يامون... المدهو البير كامو... المدهو كافكا... وسيئ الصيت والسمة المدهو بيرون. ألومهم بل إنني مزعم على زيارة أضرحتهم من أجل أن أعلف الدود الذي لآك لحمهم... فسمما أن ابصق على تلك القبور، وأن أهتف بملء حنقي: حلت عليكم اللعنة أيها الرعا...»

لماذا...؟

لأنهم اقنعوني أنه يتعين على الشخص الموهوب أن لا يكثر بشيء: الشهادة الجامعية، الوظيفة، الزوجة... كلها مظاهر من مظاهر الهراء، وأن الرصانة، والوقار، والحكمة هي مفاهيم تناسب الأشخاص الناجحين، والطامحين في شيخوخة هائلة (يكل ما في هذه الشيخوخة من بلغم). اقنعوني أن بإمكان المرء الموهوب أن يدهن مقدار ملعنة من الغيم على كسرة من الخبز ويأكل، وأن يعصر مقدار كوب من الوجه ويشربه وأن يفتش مقدار غابة من الرغب تحت إبط صفور وينام...»

ولكن السؤال المحير هنا تلك الرسالة القصيرة التي كتبها طمليه قبل رحيله لأحد أصدقائه أنه إن عاد إلى الحياة مرة أخرى فإن سيختار السيناريو نفسه، أي الصعلة النبيلة، والكتابة وحتى مرض السرطان، وهكذا يبدو أن لعناته التي أطلقها هنا قد ذهبت إدراج الرياح..!

روائي وصحفي أردني
yahqaisi@gmail.com

واحتمى بالدقيق من الغيم،
قال: أنا القوس أيقاع ما لا أطيق
من الذبح

xxx

في فضاء المكان،
وفي رقصة النار حول المكان،
قرأت جمال النيازك ليلاً،
وعلمت نافذة العمر بالسنديان،
وقلت لها: لا تريقي خطاي،
فقد لأنّ الجمع بالطرح

xxx

كل طرح هو الآن منحي الدلالة يا
أمناء،
فاستريحي علي باب نومي،
ونوحني على كل نوح
فقد أترّ البوح أن ينتمي ذات ظهر
النجوم إلى أي بوح
ويا أمناء إن أدمنّا التلبّس بالنائي،
هزّي إليك الكلام على ناي جرح
فقد زلّ الكف خط التصاق الغريب

سيرة اللاعبين

* أحمد الخطيب

بأنّ للماء عصفور على السطح

xxx

والذي قال لا...
نصف أملاكه حارة جمعت سيئها،
ثم راحت إلى حابة الريح، تُفري
الغنى، أنّه ميت لا محالة، حتى إذا
ما نجا خاطر في يديه، تجلّى له نيز
أسلافه، فانتحى قائماً مثل نحت
على خامية للحياة ضحى الصبح

xxx

والذي قال لا...
جَم أحلافه عائداً،

(١) هزّي إليك الكلام

الذي قال لا...

هو من ذاع عن جملة الفتح

والذي قال لا...

نصف ميت

ويحيى كما ظلّ خيل تعقّله امرأة

خارج السطح

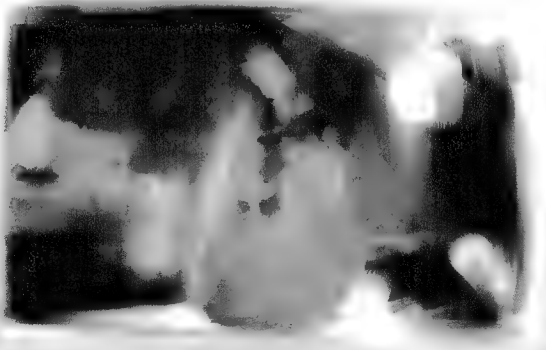
xxx

الذي قال لا...

قال لا...

حين بحر الندى هائل المدة

بالجزر الذي يوحى



بدار الغريب، وعمد منحي

٢) رحلة الشك

بين عرقين

عرق الجسد

ثم عرق الهواء انتظار الأبد

من إذن

يفتح الباب، أو ينحني؟

لا أحد

من يقود الصدى في الغمام

إذا صيرّ اللحن ناقلة في براري

الكلام،

ومن يحمل المعسرات على فاقة،

ثم ينسل صوف المدد

لا أحد

xxx

رحلة الشك صيد التردد،

ولق الضلّ في حبال المسد

مثل هذا البكاء على ولد طائش

في غياب البلد

رحلة الشك سد

القطار انتظار المسافر حين يرى أمه

تحتمي

في جوار الولد

xxx

تحت ظل المخيم، في آخر السهل،

عند السفوح التي ضاع فيها زمان

المحبين، حين تراخوا كسالى،

وناموا فرادي، وعادوا سكارى

من الحب في ظل يوم الأحد رحلة

الشك أنس الغبار، وميفات أيماننا

الناقصات العدد

xxx

لا أحد

قلبت يسرّج خيلاً بارض، ويحمي

إذا الماء في من العين نحو انعطاف

الكلام إلي مائه، أو ينط عن الحبل

في قعر واد تشبّهه الحامات، وهن

لهن القضاء، بافراسه، أو يجتن من

ثم اجري القوافي على مهلهما،

أو أشد الكلام على عل سيق يمر

المغني خلال مرآياه

ويتأ إلى وطن المعتقد

xxx

رحلة الشك أمر الخراب الذي

يسرّج الخيل

عند التقاء الصباري مع الأرض،

أو عند وادي الأسر

الغزل المرتجى في خيال الرّمذ

xxx

هل هي الآن سيرة في بلاد

الغريب،

تتقدم أطرافها،

كي يخفّ البنفسج عن مقلة خفّ
فيها الرّبذ؟

xxx

من هنا طائري يستردّ

من جنوب الخوق، من عالم سائر

في شُبوب الخيال، ومن نقطة

سيرتها الخطى

ذات حبر على سطر امرأة، قالت
الريّح سوف تجاور موتك بعد

انتشار الحزن

على تربة ساقها الحب من كل يد

بعد أن يرحلوا واثنين على ثوب
أحلامهم،

أو يستنّون غربة أشجارهم شجراً
مُتقدّم

xxx

من هنا

من قميص التراجع عن ذكريات

الطفولة،

من واقع ضالع بانحياز الغيوم إلى

جبل ذي وتدّ

من هنا قالت الريّح سوف تجاور

موتك

بعد القيام من الموت، أو بعد غدّ

(٣) درج في الخراب

على جبل هذا الفضاء

رايت طيوراً تراقب أبناء عني،

وتشغلهم بالكاء

وكانوا،

وقد نام أولهم جوف هذا العراء

يُرجعون من الصمت نحو القلال

القريبة من موتهم.

xxx

على جبل هذا الفضاء رايت لهم

سبحة من رصاص قديم،

وأخّهم لم ينم بعد من وخن

إغفاءة الكبرياء

إنّ ما الذي أطفا الشمس في

صوتهم؟

ومن جاور الصمت في صمتهم

من أناخ الجبال على سمّتهم.

xxx

تماماً أقصّر رفاق المساء

وأبعث أشجارنا عند أملح أبنائهم

والفتح باباً إلى الرقص،

الوي يدي عن يد الأصداق،

فتهوي بنا الريّح في قاع أحلامهم

يعودون من سوسن في الحديقة

نحو الظلال،

الظلال امتداد يد الخوف، نجم

الظاهرة، بعث الخطى



من تراب الرعاة، والفتح باباً لأدخّل

من نحتهم

xxx

كما الريّح يهوي بهم

من مكان سحيق،

سادفج بالريّح نحو يد للمكنات،

أداري يد السيف عن نعتهم

وأبيض ما قد تيسّر الكائنات من

الشهيد،

حتى تفيض الجراح بأشهى دم

العاديات،

وانجو من النوم في يختهم

xxx

هُم الآن يفضون بالحبل، حتى

تنام الطيور على مزل، ثم يفضون

شيئاً من الوطر الغائم الشرح، أو

يشجون البلاد على قد اكمامهم،

ثم يبنون سقفا قصير للدارك، إذ لا

يقيمون صوتاً من البوح خوفاً على

تختهم

xxx

حبائل أفراسهم

حبائل غزلان أحلامهم

حبائل إيامهم

حبائل أنعامهم

كل هذا،

ويتفقون على درج في الخراب

إذا التفت الساق بالساق،

مئوى لهم

ولكنهم

كما الريّح تهوي بهم

من مكان سحيق ساهوي بهم

وهم يصعدون يتامى إلى بيتهم

مشاعر من الأردن
maraya59@yahoo.com

أربع قصائد

• مانظ منور

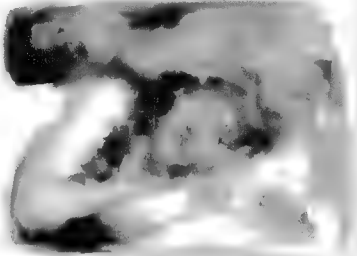
طقولته
فيما كنت تشير إلى قطط تتقافز.
قلت وانت توقع صوتك
لو يفتح لي باب العرش،
ويسالني ملك
اطلب ما تبغي
لأجبت
اجعلني قطاً ألقز في ساحة «مولاي
حميد»
وأموء بلا خجل.

٢ / إيكاروس
(إلى عبد الفتاح بن حمودة)

تعرف أن جناحك من شمع،
لكنك تصعد نحو الشمس بلا
خوف.
قلنا سيطر علينا من أعلى ويعود.
وقلنا أعجبه الطير أن فراخ يرفرف.
قلنا سيطر إلى أرض حبيبته
ويعانقها بجناحيه
فقد أضناه الشوق.
وقلنا سيحيي نجمته ويعود.
وقال الضارب من في الحكمة
هو لم يترك هذي الأرض وأن
ابصرناه يغارقها.
لكن الشمس اذابت شمع جناحك
فها قطرات منه نعلم ضوء النجمة
وتسميها الأطياف حدود النّار.

٣ / حديقة صخرية

الآن
وانت تمل على ميناء «سلقطة»

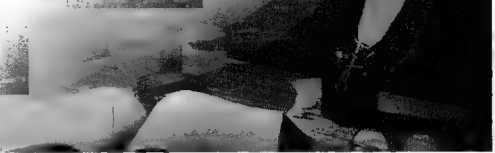


١ / أموء بلا خجل
(إلى سعي يوسف)

قلت: أعاتب خطواتي،
كأنك أسرع من أنفاسك فوق

الجسر.
وحيث جلسنا،
عائيت قصائدك:
(لقد قطعت نفسي الملعونة).
في مقهى «ساحة» مولاي حميد
والليل يوزع ضحكات موزقة.
ابصرنا
اسماك الظلمة تكتب سيرة
«دراكولا»
وتعانجنا.

كان النّادى يستجيب من طنجة زمن



أُبَصِّرُنِي أَمِيطْ نَحْوَ النَّهْرِ
عَلَى التَّلَّةِ هَاوِيَةً بِذُنَابٍ تَحْفَظُ
النَّهْرِي وَتَمَاسِيخُ
عَلَى الضِّلَّةِ طِينٌ يَعْوِي.
وَأَنَا مَرْتَبِكُ أَرْمِي الْمَجْدَافِينَ عَلَى

ظَهَرِ الزُّورِقِ
أَتَدَلِّي خَصْلَةَ ضَوْءٍ فِي النَّهْرِ
وَأَحْمِلُ طِينِي نَحْوَ التَّلَّةِ
فِيمَا تَعْوِي هَاوِيَةً كَالْمَاءِ
وَتَعْلَقُ بِالْمَجْدَافِينَ دُمُوعُ.
وَأَنَا أَهْوِي فِي النَّهْرِ بِلا مَجْدَافِينَ
أَرَكَ عَلَى التَّلَّةِ خَصْلَةَ ضَوْءٍ تَعْلَقُ
فِي الطِّينِ فَأَعْوِي
فِيمَا تَدَلِّي مِنْ تَعْلِي ذُنَابُ
وَتَمَاسِيخُ
وَيَكِينِي الزُّورِقُ...

طباعه من تونس

وَتَهَاوَتْ فِي الرَّمْلِ صَوَارِي الْمَرمرِ
مَاذَا تَفْعَلُ بِمَرَكَبٍ قَرَطَاجَ وَقَدْ
تَاهَتْ فِي الظُّلْمَةِ؟

٤/ خَصْلَةُ ضَوْءٍ تَدَلِّي
لَكَائِكَ خَصْلَةَ ضَوْءٍ تَدَلِّي
وَأَنَا أَحْمِلُ مَجْدَافِينَ وَأَمِيطُ نَحْوَ
النَّهْرِ
ذُنَابٌ بِيضَاءُ عَلَى التَّلَّةِ تَرَسُّمُ
هَاوِيَةً بِقَوَامِ كَالْمَاءِ
تَمَاسِيخُ تَحَالُشْنِي النَّظَرَاتِ وَتَكِينِي
طِينٌ مَرْتَبِكُ يَغْلِقُ فِي تَعْلِي وَيَحْفَظُ
أَفْرِي.

وَأَنَا أَرْمِي الْمَجْدَافِينَ عَلَى ظَهَرِ
الزُّورِقِ
أُبَصِّرُ خَصْلَةَ ضَوْءٍ تَدَلِّي

منبهراً بصواري الممرِ تقسمه
نصلياً،

تجاريٌّ عند يمين الأكر و يول
وحربيٍّ حيث يميل البحرُ إلى
الخضرةِ
تظهرُ في الأفق مَرَكَبُ قَرَطَاجَ تطيرُ
بِأَجْنِحَةٍ مِنْ شَمْعٍ.
الآنَ

وَأَنْتَ تَسْجِجُهَا بِضَبَابٍ طُفُولَتِكَ
يُمُرُّ أَمَامَكَ جَيْشٌ مُنْمَى
وَتَعْرِ خِيُولَ مِنْ جَشِبٍ
وَتَمُرُّ خَلَاحِيلٌ وَأَدْعِيَّةُ.
الآنَ

وَأَنْتَ تَقْلُبُ مَا تُبَصِّرُ
يَلْجُؤُكَ صِيَاخُ الصَّبِيَّةِ
لَا رِيحَ وَلَكِنْ الْمَاءُ يَطِيرُ إِلَى أَعْلَى
صَارِيَّةِ

ويحط على الشياح بيوتٍ سَابِخَةٍ
الآنَ وَقَدْ أَوْضَى فِي حَضَنِ الزُّرْقَةِ
هَذَا الْمَارِدُ



أُبَصِّرُ

موقوف يبقى مرفوعة أدبي النحوي في خمسينيات وسبعينيات القرن الماضي معلقاً على ما نجهل من سيرته: تراء كان الانشغال بالسياسات أم الإعداد للنقص والروايات التي أعقبت الصمت كل مرة أم هو الأمران معاً؟

أبداً يكن الجواب، فإنني أحسب أنه سيكون من المفيد لمعالجة ظهور الروائي أدبي النحوي، أن نستذكر الشرط الروائي السوري الذي اكتشف ذلك الظهور، ابتداءً من حلب، حيث كانت قد ظهرت عام ١٩٥٩ رواية صباح محي الدين: (خمر الشياطين)، وقبلها رواية نهد رضا (٢ - ٢ + ٢ = ثلاثة) عام ١٩٥٧. كما سيتزامن صدور رواية النحوي الثانية مع صدور رواية ولید إخلاصي الأولى: (شتاء البحر اليابس، ١٩٦٥). ولن نسمي ما تزامن مع ظهور الروائي النحوي أيضاً من روايات جورجيت حشوش: (ذهب بمهداً، ١٩٦١) و(عشقة حببي، ١٩٦٤)، ومن روايات محمد الرائد: (غروب الآلهة، ١٩٦١) و(المحومون، ١٩٦٥). ومن روايات فاضل السباعي: (ثريا) و(آثم أزهو الحزن) في عام ١٩٦٣، و(الظما واليهود، ١٩٦٤).

إلى ذلك، وخارج حلب، شهدت فترة ظهور أدبي النحوي روايات ظهور مطاع صفدي في روايته: (جبل القدر، ١٩٦٠) و(ناشر محترف، ١٩٦١)، وكذلك البواكير الروائية لولید مدني (مذكرات منحوس أعدي، ١٩٦٠) و(ماني الزهاب (الهلزومين، ١٩٦١) وكوليت خوري (أنا أحياء، ١٩٥٨) و(الآلهة المسوخة، ١٩٦٠) وأور قصبيا (نرسيس، ١٩٦٤) و(مدني إسماعيل (العصاة، ١٩٦٤) وسواهم.

في هذا الشرط الروائي السوري تمايز اللون الوجودي، والمزف على القردانية، والخروج على التقليدي، ومحاولة الكتابة بلغة جديدة، كما تؤكد بخاصة روايات هاني الرهاب ولولید إخلاصي، وكان ظهور حنا منه في (الصباح الزرق، ١٩٥٤) يؤشر بقوة إلى التوجه التقليدي وحفراته في القاع الشمسي، كما كان ظهور حبيب كياتي في (مكتاتيب الخرام، ١٩٥٦) يؤشر بقوة إلى لغة روائية مختلفة، تمتع من العامة وتحفل بالرطانة وتتوخى التهجين، وهذا ما سوف يتمم على مدى العقود التالية، ويتقاطع بقوة مع التجربة اللغوية الروائية لأدبي النحوي. وليس للمرء من ناحية أخرى، أن ينسب أن ظهور أدبي النحوي الروائي قد شهد أيضاً في القصة القصيرة، ظهور زكريا ثامر وغادة السمان وسعيد حورانية ولولید إخلاصي، على اختلاف تجاربهم البنائية واللغوية. ولعل في هذا ما ينادي الشطر القصصي من كتابة

أديب النحوي روائياً

نبيل سليمان

إلى القصة القصيرة بقر أدبي النحوي، فقدم فيها مجموعتيه الأولىين، (كأس ومصباح، ١٩٤٦) و(من دم القلب، ١٩٤٩). لكن صمت ذلك الشاب سيمتد طوال العقد التالي، قبل أن يصدر روايته الأولى (متى يعود المطر، ١٩٦٠). وسوف يرددها حتى عام ١٩٧٢ بروايتين وثلاث مجموعات قصصية، ليعود إلى الصمت قرابة العقد، قبل أن يقدم روايته (تاج اللؤلؤ، ١٩٨٠) و(سلام على الفاشيين، ١٩٨١). ومثل السبعينيات

ومن القرن الماضي، ستبدو الثمانينيات، أوان الخصب في كتابة أدبي النحوي، وهذا ما ستلوح به التسعينيات أيضاً، لولا أن الموت عاجل الكاتب.



التحوي، وتقلعه مع الشطر الروائي في إهاب مبدعهما. ولست أدري إلى أي مدى تقابل ظهور التحوي روائياً مع الشروط الروائي أو القصصي العربي، ولعل ذلك ميسر مطلقاً على المجهول من تكوين الكاتب، أما المعلوم فلا يؤثر إلى تقابل من هذا القبيل، مثلاً في الحال بالتصميم للشطر الروائي أو القصصي السوري، إلا إذا استثنينا حبيب كاي، ذلك أن تجربة أدب التحوي الروائي، ما إن تشار البداية في الرواية الأولى، حتى تشرع بالتفرد، وتنفج بالره إلى أن يربما نسج وحدها. ولكن، ليس هذا استيفاءً لتحليل التجربة نفسها، ولتأملها؟

متى يعود المظهر؟

في قرية (إثل الأسود) شمال حلب يقوم فضاء هذه الباكورة الروائية لأديب التحوي. وإذا كان عمر التمسك قد تولى افتتاحها، فقد ختم المصادر الفقرة الأولى، ثم تولى المصدر، فأوقف الفقرة الثالثة على وصف عمر التمسك الذي يسير مع بالاستعادة مما مضى منذ الفقرة الثالثة حتى الفقرة التاسعة، تتوالى القصص الفرعية، مثل شمة افتراس الإقطاعي (رضوان) لآينة الفلاح (نجم)، أو قصة والد هذه الفريسة (خلف العبد الله) أو قصة طه الحسن الدويش... غير أن الرواية ممران ما تستغرق في قصة إبراهيم الممر، أسرته ودراساته الثانوية والجامعية في حلب واعتاقه الاشتراكية واشتغاله بالسياسة والحاصلات وتصديقه للإقطاعي، ويودع في تنفيذ الإصلاح الزراعي في قريته... وسوف ينهض السارد بالمعبر الأكبر من كل ذلك، أما الأهم فهو ما سيهبط به الرواية من الخطابية، حتى ليجعل من مواقع عديدة فيها منسوخاً للخطابية، كما في الفقرة الرابعة بطولها، وكما هي خطبة إبراهيم الممر في الفلاحين، مخرجاً لهم ضد الإقطاعي رضوان. وفي الفقرة التاسعة يكاد السرد يتحول إلى منشور في الدعوة إلى الاشتراكية والإصلاح الزراعي والوحدة العربية، وفي مناقشة الشرق والصهيونية ورجال الدين. كما تأتي الفقرة التاسعة عشرة خطاباً يدعو إلى التبرع حتى للمكويين في قرية سيدي بن يوسف الترنيمية، ويدعو إلى الترح من أهل طرد اليهود من فلسطين، والأثراك من الاستكدرين، والشيوخين من العراق. يمثل هذه الفجالة الصهاينة ترسم الرواية شخصيتها المحورية إبراهيم الممر منذ البداية متولجاً رأياً للمظهر العربي الأصول الذي يد بعطاء شيء كبير للمبتلي، وعلى إيقاع إنداعة (صوت العبد) ويملؤه به الناصر وفهام الوحدة السورية للصربية عام 1958

يبدأ تمييز (جومي) من تمثيلها للفضاء الحليسي فيما صورت من حي باب المقام، حيث نشأ الكاتب، وحيث دارت أحداث الرواية

ويخرجون صيحاء وهم (ميسوطون)... لكن أهمية هذه الإشارة الغفيرة تأتي في الصياغة النابية على الجمل، والتي تنحو نحو المختار للفرقة نفسها، مما ستراف بشكل الإنجاز الفني الأكبر لأديب التحوي في روايته التالية (جومي).

جومي (2)

والحق أن هذه الرواية تبدو كأنها البداية الروائية الجدية لأديب التحوي، وهي تشترك مع الرواية السابقة في الشهادة على الراهن، حيث صدرت عام 1966 بينما يتركر زمن أحداثها في عهد الانفصال الذي أودى بالوحدة السورية المصرية واستمر بين عامي 1961 - 1963. كما تشترك (جومي) مع سالفاتها في درجتها بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة، بالأحرى في أن المعلن هما من (الرواية).

يبدأ تميز (جومي) من تمثيلها للفضاء الحليسي فيما صورت من حي باب المقام، حيث نشأ الكاتب، وحيث دارت أحداث الرواية. وعلى الرغم مما سبق أن سبقوا أدب التحوي أن يسموه من الفضاء الحليسي إلا أن بروز هذا الفضاء كفضيصة روائية، سبباً مع (جومي)، ليؤثر إلى ما بعد مع جورجيت حوش ووليد إيلخاسي وبدرية أدنى مع فهد خريش ومحمد أبو متوق وهادي سويس ونور مالك...

لقد انتقلت في (جومي) البزاتان اللتان القتها سالفاتها (متى يعود المظهر). في القاع الشعبي تورد (جومي) لتجمل من التكرات / الشخصيات متفرقة، أي لتعلق البطولة الروائية بخاصة على الشخصيات المهمشة والهامشية، على الجماعة التي يتماهى بها الفرد، فتصير بطولها كمنها، كما المكس، هكذا ينهض حسن ناظور وأحمد رضوان على رأس المتظاهرين من شباب حي المقام، ضد الانفصال، وعلناً على ناصرية الحي، ومطالبة بعودة الوحدة السورية المصرية. وحول حسن ناظور وأحمد رضوان يترامش رشيد التجار والمؤذن إسماعيل أبو علان والكنك والأشبه إبراهيم مرمرياني والأجاج عبد الرحمن ممراتي والأشوح سعيد أبو الحسن والحاجه عيوش ووليد أحمد رضوان ونهم أبو عرب...

ترسم رواية (جومي) الشخصية الشعبية على هذا النحو الذي تظهر فيه واحدة من تكراتها، باسم عبد القادر «أربعيني وخواريه مبرومة كثيراً»، والرجل من بيت النساء، ويلبس سروالاً عريضاً أسود. وعلى وسطه الشال الجمي، ملفوفه ومطبق فوق كرشه صبيح طيفقات، ويحكي كعادة القضايات

تستوي البطولة الروائية لإبراهيم الممر الذي يتركر المسامحة كي لا تجرعه مبدأ عن الفلاحين، ويتوقف في إدارة الإصلاح الزراعي، حتى لا يفقد أصالته، بينما تطلق الرواية الحلم، دفماً إن يأتي يوم يبعث المرء العظيم، حتى تشق الأرض وتبرز للشمس ثمانين مليون جذعاً من الشجر وهي تزحف عرباً مناضلين، لتحرير جميع بلاد العرب، وتحقيق وحدة العرب الكبرى.

لقد أوردت المباشرة والشمالية شخصية إبراهيم الممر ما تركها هيكلًا وبالأحرى، ما حولها إلى بوق، ولم تخرج من مثل هذا الأثر الفني الكبير تلك المحاولة السالفة للترميز بالمطر للوحدة. فما قبل 1958 كان الجذب، والمطر هطل مع الوحدة، على الرغم من الواقع الذي يؤكد أن الجفاف أطبق طوال سنوات الوحدة، وهاقم أعياها وموقاتها. وهكذا يمكن القول بوفرة الرواية في فح الشواهد على الراهن، حيث يتطابق زمن كتابتها. وهي التي ظهرت عام 1960. مع زمن أحداثها، من الثورة الجزائرية إلى الإصلاح الزراعي بعد قيام الجمهورية العربية المتحدة عام 1958 إلى ما شهد العراق آنذاك، حيث تقرا: «والطاغية السفاح عبد الكريم قاسم الذي يطلق الشيوعيين الجرمين الممل، ليهتكوا بالعرب الأبرياء ويصعدوا الناس أحياء في شوارع العراق، ويهتكوا بالنساء والأطفال.

هكذا سيكون من المبالغة أن يقرأ المرء في رواية التحوي الأولى ما يشير بيلارد رولاي في شأن، دون أن يقلل ذلك من أهمية إشارتي الرواية إلى مستقبل الروائي التحوي، وهما: القاع الشعبي أولاً، وثانياً: الموسم الشعبي للفقه، مما يبدأ من لفظة العامية أو المشتركة بين العامية والقصص، ففلاحو (إثل الأسود) يتكون من المظهر (الخبر)، وهم (يفصصون) بظهور الجيس والبليخ، وشبابها المسكاري في حلب ينامون في (النظارة)



قد ولَّى حقاً. لكن ذلك لا يعني اختفاء الأسطورة من حياة الشعوب، فتمنصر البطولة الفردية التي محورت الملحاح القديمة عامة، وتمنصر البطولة الجماعية الشعبية، لا يزالان قويتين، كذلك هو ضمنر الطيبة، وإن كانت مواقع كل عنصر قد تبدلت عما كان لها في الملحاح القديمة، وهذه العناصر، أيأا كان توفرها في النص، لا تقوى من الطابع الملحمي له إذا لم يجسدها أسلوب خاص يتوفر فيه الشعبية، ولأا فإنها تستحيل إلى ديكور أدري (الأسطورة)، أو أجواء مؤثرة (الطيبة)، أو مفارقة ضرورية لجمهور (البطولة)، ولقد نهأ أديب نوعي بروايته (عريس فلسطيني) من هذه المزالق جميعاً، متابعاً نهج الخاص في التمثيل شبه الوثائقي لصحية الشعبية الحليية.

استخدم أديب نوعي أسلوب الروائي الحليي، فهو يقص قصة العروس الذي استدرج تواجدهم كبر ومتنوع، ويعني آخر: وقتر الاختلال الجماعي المناسب لإنهاء الملصبي فيه من القناء المتأو في الزمن والفرح جميعاً، وبما فيه من جزم الخطر المصالح بالأناش.

والراوي عبر الاسترجاعات يقص قصة السهل الذي غمر الضيفاء، وفي مواجهة ماتت أم العروس وهي تتقد ابنها، بمعنى آخر: وقتر عنصر الطيبة، والصرام ضنها الموصول لدى (الجماعة) بالسؤال من السماء والرب؛ أهو غضبان لأن الجماعة زحمت من الأرض؟ أهو راض لأن أبا فاطمة استشهد على باب الضيعة؟ هكذا نسهر خطوة أبعد نحو اللسمة: الجماعة، الطيبة، الصراع، المناشوية، انقذر.

ومما يكمل ذلك اندماج حبكة الرواية بالأسطورة، فالعريس الغشائي (فهد) ينهب إلى قبر والد فاطمة، خلف التصدد، كي يستأنث الزواج من ابنته، وفاطمة استشهد قبر أمها لنائية نفسها. إنها العادة الشعبية القديمة: استئذان الموتى. وقرب من ذلك الحوارات التي أدارها الراوي بين فهد وأبي فاطمة، ثم بين فاطمة وجثة فهد الخارجة من التشن.

وأمستهاد فهد قبل عرسه، وعودته إلى اكتفاء رفاته فيما العرس قائم، قد غلبا في نهاية الرواية العنصر المناشوي، وأضلا فيها الطابع الملحمي، وتداخلت الحدود الشخصية في شخصية العريس الغشائي: أهو بطل أسطوري؟ أهو من لحم ودم؟ أم إنه واقع ويمكن، كما هو حلم ومحا؟ وهكذا يكون الكاتب قد جمع العديد من العناصر الملحمية التي تخرج بعدها من نطاق حجمه الصغير،

المتلعين للطفلة، أو: شكراً، أو: ما هي مانع، أبداً. لا يحكي، إلا: لميوتكم، أو: أحفظكم، أو: على راسي يا أولاد حارتي، يا قبيضات. وقد توفرت ثرواية (جومي) عناصر أخرى، لها تكون ضاعفت من توفدها، منها ما يسهم من بعد اللغة الروائية لأديب النوعي، وأعني قصر الجملة وتلاحقها، ومنها ما جعل للرواية دراميتها، وأعني عشق الصنفين أحمد رمضان وحسن ناطور لأمنية بنت المختار الخالان، دون أن تقصد المناضلة بين الماشقين، وكذلك هو مناخ السرية في التظلم السياسي الماروس للحكومة والمقام للانفصال.

لقد فسر سهيل إدريس رواية (جومي) عالياً إنان ظهورها، وعزاً ذلك إلى ما رسمت من البطولة الجماعية، مما يؤشر بحسبته إلى تأثير مفهوم البطولة التي كانت مقصورة على أفراد فائقين، ولأحظ إدريس ما عته امتلاك الكاتب للشاعرية، وشرته وعلى استخدام التضميرات الشعبية والصور والأمثال القولكورية التي ترسم قطاعاً عريضاً من حياة الشعب بمبادئ وسلوكه وعلاقاته المتبادلة، ولغة التخاطب التي يستعملها في حياته (جومي) (3)، فلا أين معنى أديب نوعي بهذا وسواء مما سبق أن رأينا في رواية (جومي)؟

عريس فلسطيني (4)

لمله ليس من المبالة في شيء أن يقدر المرء أن (الشعبي) في رواية (جومي) قد مضى إلى الملصبي في رواية (عريس فلسطيني). فهذه الرواية (الرواية أيضاً) تكاد تكون محاولة فريدة في كتابة (اللسمة الفلسطينية)، لا تكاد تقع على شبهة لها في (مضميتها) سوى في رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة). وبالطبع، فالملصبي بالمصيبة هنا ليس تلك الطابع الإغريقي والحد الأرسطي للملصمة، فمنصر الملحاح الأرسطي

على العرض، وكما حكي يقول: تنه تنه على فتقل من البشرية التي هي ملك با وأطي، والقصصية الشعبية في رواية (جومي) ليست دائماً تلك القهقانة بالخير والمجيدة، بل منها ما هو على العكس، أي الخالان والمنهالك، مثلاً بدا المختار الحاج بكون الصبايات، الذي كان (عكس الحارة) زمناً طويلاً، وقفل بأفان البطولة (دواس الليل. أبو الأحسين) إلا أنه دل أخيراً وفان، فهنا حيه وأرشد الحكومة إلى المطاويين من المتظاهرين ضدها حتى نُقِب بـ (جومي) احتقاراً وأزدراء. والحق أن الرواية تستعين في جملة ما تستعين به، بالألقاب الشعبية كما نرى شخصياتها، فجمال عبد الناصر هو راعي الحسان مثلاً كانت الألسن الشعبية تلج قبل نصف قرن، والمختار منار (جومي) ونهم أبو عرب قصير الفتة له في كل عرس قمره، والألقاب اختفى اسمه لأنه لا يستطيع النطق ببعض الأحرف، فيقول هو عليكم السلام بدلاً من (وعليكم السلام) أو يقول: بمنين أبوكه بدلاً من بمنين أبوك، وسعيد أبو الحسن يقب بالاشموس، وعبد الرحمن منراي يقب بالملاك...

أما بذرة اللغة الشعبية، مما ألفت رواية (مضى يعود المطر) في (جومي)، فهي الأثرى قد انتشت، فلوحت الحوار بالعامية، وهنا ذهب أديب النوعي أبعد مما ذهب إليه، حسب كياي وسعيد حوزانية، لكأنه الروائي السوري الوحيد الذي يشاري رواياته ما هو دارج في الرواية في مصر من إدارة الحوار بالعامية، ولا تقتر رواية (جومي) تعيد وتبدي في البلاغة اللغوية الشعبية، صوراً وتبديرات، فالخير التهمين مثلاً يصل للناس بسرعة على أبواب المنازل في حي باب المقام دباباً يحكي لبايه، ومثل صورة ترأس الأبواب تأتي صورة ما تقذب به الحاجة عيوش إن عم المختار الخالان، إذ تتذكر كيف كانت البنت إن تخرت إن مقلقت حالاً في ظهرها عشر خرات، والإشارة هنا تترو بين الخوف من بكون أي عزم أو من الوقوع في شنته، وذلك في صورة أخرى لكون الصبايات من عهد الصبا حين كان لا يشرب العرق إلا من الفنتة، بدون كسره أي بدون أن يمزجه بالماء تخفف غلواه، وتتميز (شعبية اللغة)، أي يتمزج نهجها ووطنيتها، بما يتخللها من الأناشيد الشعبية ومن الشتل والأدعية والأيمان، كان نقرأ «ضربة تمشد ريقته أو نقرأ: يا فطرقي، يا علانة وكان يتضم حسن ناطور «علي الحرام»، وهذا هو السارد يقص لفة حسن ناطور بقوله: وهكذا يحكي حسن ناطور: من على راسي، إلى: لميوتكم، ولا يعرف أن يحكي بلغة التلامذ



قندر سهيل إدريس
رواية (جومي) عالياً
إنان ظهورها، وعزاً
ذلك إلى ما رسمت من
البطولة الجماعية،
مما يؤشر بحسبته إلى
تغير مفهوم البطولة

العملية. وهكذا يتصوّر الجنرال آمنون شاحاك كوكبة العسكريين الإسرائيليين الذين تتصارع بهم الرواية ويتناحرون بها: المجرع اسحاق عثروت، اليريفادر عمرام، الكاتب الذوق (إيهال براخا)، الكاتب شيفال، وسواهم كثيرون.

وما إن يمضي شاحاك إلى وزير الدفاع ليقدم تقريره عن العملية الفدائية، حتى ينضمّ إلى المكتب الاستخباراتي العتيد البروفيسور دافيد عوز رئيس المخابرات الجنائي ومساعدته الدكتور يائيل ليفون. ويعد أن تهيئنا الفصول الثلاثة التالية إلى تنفيذ الفدائي للعملية، تمضي الرواية في تصوير البحث الحثيث عن فدائي آخر (آخر أيضا) قد اختفى، لم ظهر، لم أصطيد، ثم (اختفى) لم ظهر.

ثم العفريات التي أطّرتها بالأقواس هي البذرة التي تربتها الرواية بعد الفصل الرابع، والتي سوف تتشكّل التحليل، وبخاصة في الثلث الأخير من الرواية (أو قسمها الثاني) في زمن الانقضاة. وتكون الإنسان في القسم الأول عبر ملاحقة (المسال) الفرد والكثير في إصبع الجليل، وغير مناهية الحرة المربية والأعصاف والحقائق والتدبير والتفكير، كذلك في مواجهة مفردة الكلاب التي تقصّ الأثر، وفي التواجهة عند سنن القويمة، لنن الربو من حرب المساء وعرب القديرية.

إلى ذلك تبدو الرواية كأنها ضاقت بولتيقيها، فتضفي في زمن الانقضاة منذ منتصف نيسان ١٩٨٨ في سياق آخر، وأوّل في مدينة الخليل حيث يظهر (المجهول) ويخطب في الخليلين، مطلقا الشرارة التي تجعلهم يهرعون مندبين.

ومن الخليل تنتقل الشرارة إلى جامع الشجاعة في غزة حيث يظهر (المجهول)، ثم إلى الكتيبة الأريونكسية في رام الله وجنات الشهد زاهي حبيب، تهابس وجاليا وأريون الشهد خليل الوزير (أبو جهاد)...

وكما ظهر (المجهول) في مكان تلامح للحيث الإسرائيلي ذلك الفدائي المنطوق، ونرى الجنرال شاحاك كاجنرال ينسلمون أوتسا، وكالعسكريين الإسرائيليين الآخرين، كيارا ومصارا، أفراداً. شخصيات روائية أو كلاً منبجة وحشية في حتمّ الصراع مع الانقضاة، وصولاً إلى نهاية الرواية حيث القصاص الإسرائيلي (المجهول) والكثير، لا (الفرد) يطلق النار على آخر من شبه له أنه الفدائي المنطوق، المجهول الكثير، لا الفرد: الانقضاة.

بيد أن السياق الروائي ليس بهذا البسر أو الجاذبية. وربما ليس بهذا التشويه مما

تضافت في (عرس فلسطيني) عناصر (الموت، الخطأ، الفناء، السيل، الراوي، البطل، الجمهور الشعبي، لغة الحكاية، التحليل...) لتجعل منها عملاً متميزاً

التأثيرات الخارجية (الواقعية) بهذا الخير. ولكن من يستطيع التقليل مما بين النص والمرجع. وكيف بالوصول. وخصوصاً حين تكون فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي هي هذا المرجع، وحين تمتدعي الرواية اللولتي، كما فعل رواية أديب النحوي (آخر من شبه لهم)؟

× × ×

على الرغم من خمسين المسال. الاستسلام التي ما ظلت توبّ منذ حرب ١٩٦٧، وبخاصة إثر حرب ١٩٧٣، نرى أديب النحوي يكتب من جديد رواية الفدائي الفلسطيني. ولأن كانت المصحية في روايته الأخرى (عرس فلسطيني) قبل أكثر من ربع قرن، تقيب السؤال اللولتي أو تلتف عليه، فالرواية الأخيرة (آخر من شبه لهم) تفرس هذا السؤال فحشاً، وبخاصة فيما قبل فلها الآخر الذي ينتقل إلى زمن الانقضاة في فلسطين منذ بدايتها.

ففي هذه الرواية يوفت الكاتب فلها الأولين الذين يكادون يشكلان (شعماً) قلماً بذاته، على العملية الفدائية التي تفحص خالد محمد أكر ورفاقه في ٢٥ / ١١ / ١٩٨٧ بالظفران الشراعي ويسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. القيادة العامة. وهكذا إذن، ومنذ الكلمة الأولى، تستدعي الرواية الوثيقة، وتحويل الكتابة إلى المرجع، متدابة معلومات القارئ وذاكرته الطلجة وعيشه القويمة، بالأحرى راعته، أيّا كان هذا القارئ ناشأ أم لا. أما التناقض فيسمالك منذ الكلمة الأولى عن تضليل الكتابة للولتي وللمرجعي. وسيكون عليه أن ينتظر بضعة فصول كي يتسّم التحليل والراحة. بدوي الراوي العملية الفدائية ابتداءً من أحداثها الأولى في مكتب للمخابرات العسكرية الإسرائيلية الموصول بموقع

لتجمله مادلاً عصراً لذلك الحجم الكبير الذي كانت تظهر فيه الملاحم القديمة. أجل، لقد تضافت في (عرس فلسطيني) عناصر (الموت، الخطأ، الفناء، السيل، الراوي، البطل، الجمهور الشعبي، لغة الحكاية، التحليل...) لتجعل منها عملاً متميزاً، وتجربة فذة، تكاد أن تكون نسج وحدها (٥).

آخر من شبه لهم (٦)،

من (عرس فلسطيني) انتقل إلى آخر ما كتب أديب النحوي من الرواية، وهي (آخر من شبه لهم)، متجاوزاً روايته الآخرين (تاج اللؤلؤ) (وسلام على الماثقين)، وهما اللتان صدرتا على التوالي عامي ١٩٨٠، ١٩٨١، واشتعلت الولاها على حرب ١٩٧٣، بينما عادت الثانية إلى هزيمة ١٩٦٧. أما مسبب التجاوز فهو الادعاء بارتسام الملاحم الكبرى والفرافة لتجربة النحوي الروائية عبر الفترات السابقة، وفيما ستهابه الفقرة الأخيرة.

وقبل الشروع بهذه الفقرة أحسب أنه قد يكون مفيداً أن أشهر إلى ما كنت قد قرأته في جريدة الكفاح الحريسي هذه الإضافة الرسمية للرئيس الأميري كلينتون بريوس الأركان الإسرائيلي الجنرال آمنون شاحاك: «إن الجنرال شاحاك من خلال مسيوته الشخصية وميزانته قد ساعد في دعم وصون الأمن الإسرائيلي في مواجهة الأخطار، ووسّع الاتصالات بين العسكريين من الولايات المتحدة وإسرائيل» (١٧ / ٦ / ١٩٧٧).

وفي الخبر أيضاً أن منسابة هذه الإضافة هي حرب تضاعد شاحاك، وأن المسارة الإسرائيلية في واشنطن أقامت للرجل حلاً كي يزوج ويؤدج. حضره عدد من كبار القادة العسكريين الأمريكيين وممثلي شركات الأسلحة الأمريكية والإسرائيلية وممثلي منظمات البليوي الإسرائيلي في واشنطن، ومستولين اميركيين كبار. وقد تلا الجنرال ريفارد مايزر ممثل سلاح الجو في هيئة رئاسة أركان القوات المسلحة الأمريكية وثائب رئيسها، رسالة الجنرال جون شاكيا شفلي رئيس هذه الهيئة بالمناسبة العتدة، وفي الرسالة: «إن زيارات الجنرال شاحاك لأميركا طوال فترة توليه رئاسة الأركان الإسرائيلية كانت بمثابة زيارة يقوم بها فرد من أفراد الأسرة».

وقد بدا لي أن مصافدة هذا الخبر تفرس الابتداء لقرابة رواية (آخر من شبه لهم). والتي تقدم الجنرال المذكور في نهاية ١٩٨٧ ومطلع ١٩٨٨ وأحد من أبطالها، على الرغم من الجهر التقديري بالمفصل بين النص المنقود والشيات أو الصلوات أو



كتعب تناقض داخلي، وهذا هو (الشارق) كما رسمه توفوروف، هذا هو فهد البصاوي واقفاً وتبجيلاً، أما خالد محمد أكر، وذلك الجوهول. إنما على نحو أهون بكثير. فليس كخصيصة روائية للشارق ولا للواقعي، بل أشبه بحقول للراوي وعكاز الرسالة النبيلة التي يحملها الرواية، ولعل (آخر) من شبه لهم) كانت سبباً لذلك ونتيجة في أن، مما يدفع بالمرء إلى السؤال عن الخصائص البهيمية الحسنة الشبيهة، وعن التهجين اللغوي العامي ويسوء، مما تألق في (عرس فلسطين) وفي أغلب كتابات أدب شعري الرواية والقصة، فيما حرمته منه غالباً، بل غالباً جداً. رواية (آخر من شبه لهم).

xxx

هل لي أن أختتم بعد ذلك، وأياً يكن خطأ أو صواب هذه القراءة لهذه الرواية، بمناق كتابات أدب شعري نحو الرواية للتاريخ عبر تجربته المدينة والثرية والمتنوعة في تبجيل الشأن الفلسطيني والقومي بعمامة، وتبجيلاً يتأهيم في الشعبي والمغربي فيرمج في أفق الإنسان والإنساني والإبداعي؟ إنه العناق الذي سألنا الأمان، كما سألنا اليوم، وكما سوف يسألنا غداً، عن الوطن وفلسطين، عن قضيتي من رواية إلى رواية، وكما في البحر: تلو بنا اللوجة وتعوي موجة، حتى يسلس البحر القيد عيشاً وهاً.

كتاب من سوريا

هوامش

- (١) دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٦٠.
- (٢) دار الأدباء، ط ١، بيروت ١٩٦٥.
- (٣) مجلة الأدباء، يونيو، حزيران ١٩٦٥.
- (٤) دار العود، ط ١، بيروت ١٩٧٠.
- (٥) غري غالي شكري أن هذه الرواية قريبة من التراجم، زواج الشعر والأسطورة بحجارة، بعيدة عن الانفعال العاطفي، أنظر كتابه: العشق المعاصر، ص ٢١١، والنظر أيضاً لتئين زيجشواف بيوتيفيسكي لهذه الرواية في دراسته عن أدب العرب بالمروية، والمنشورة في مجلة الكتاب الفلسطينية، المند ٢، نيسان ١٩٨٨، بيروت.

تجدد الكتاب العرب، ط ١، دمشق ١٩٨٩.

الكاتب يبدع في رسم الجماعة وفعلها على نحو يتماهى فيه الأسطوري بالواقعي، فيسلم الوثائقي قياده لفعل الكتابة في التخييل

لهم) لتمازج تجربة (عرس فلسطين)، ولكن بعد أن تكون الوثائقية قد أنتهكتها في ثلثها الأوليين. وهكذا تبدو اللعبة الروائية لمبتدئين، والكتابة كتابتين، ولئن كانت ندوة لعبة كتابة رواية (عرس فلسطين) عبر القسم الأول (الفتان الأولان) لم تستطع أن تتفهم من التجربة ولا من استبداد صوت الراي ولا من وملاءة الوثيقة، فقد تطامعت تلك الندوة أيضاً في القسم الثاني (الثلاث الأخير) جزء استمرار فعل القسم الأول عبر التجربة وأحادية الصوت واللغة (الاستبداد). هكذا يلتفت المرء ذلك التخييل الذي منع لرواية (عرس فلسطين) ملمحيتها، إذ يقرن بأسطورة ذي الكفن اللبناني أو بأسطورة فريتي فساس ولا مناصر، أو بمشهد الكابتن شيفال وجنة الشهيد، وسوى ذلك مما جاء في (آخر من شبه لهم)، ولولا البقية باقية من ذلك (المجهول) الفدائي المقتني الفرد الكثير لبدت هذه الرواية أقرب إلى الهيكل العظمي المتيسر، فال لحم ولا دم ولا حياة، والأولى آيا كان شامها مع الوثيقة أو المرجع، هي الأولى وآخر كل شيء آخر لا يتخلق بالمرافمة، ولا بالمحولة الفكرية، وبها تلك بالنظر الأحادية والصوت الأحادي واللغة الواحدة.

هل تكون (آخر من شبه لهم) والأمر كذلك ترجيحاً لمأخذ ومتكسراً حد التشويه لمالفتها (عرس فلسطين)؟ فنقرأ هذه الكلمات: «هنا يركب على خالد الدموع يا بنات، بل ترفعه له الزغاريد مثلاً يستقبل المريس في ليلة زفافه» (ص ٢٤٨ من آخر من شبه لهم). ليس هذا بالترجيح (أي ترجيح) لعرس فهد البصاوي في (عرس فلسطين)؟ لكن فهد البصاوي شخصية روائية هو ذلك (الشارق) المفتح، لأنه يتردد باستمرار بين الطيفي وفوق الطيفي، بين الواقعي وفوق الواقعي، ويحتفظ بالتالي بمنصر واقعي

ترسم المصور السابقة، فالجذر الشاحك ورفاقه العسكريين بدوا في الغالب كيانات قهقريه وأشباه بهيكل أو يبدق بنقل الراوي كيف يشاء، فتتقشر نلته إلى الإقناع، سواء في خوفهم أو قهرهم أو هيجانهم، إلى آخر تفاصيل الحياة الفردية والجماعية بخاصة. وتترن نجا أحد منهم من ذلك، سوى ما كان من سبائر شاحك (١) أو اشتباه عثروت للذكورة الشابة ليفرون، أو أنجذاب الكابتن شيفال لها. أما استغفارة أنثوية ليفرون في الحواصة أو في سواها، وعشقها لحايم كائن، الذي اختار أن يقيم في جنوه، ثم عودة كائن لمصطحب الحببية التي رزيت ورضي أهلها أخيراً بزواجها بعيداً عن البلاد، أما ذلك فقد ظل ينوء تحت وطأة المقولة الأخرى التي ترسلها الرواية، كتقويض لمقولة الوحي في الإسرائيلي، أعني مقولة ضممة الإنسان الطيفي بتأثير الانتفاضة وقهمها، سواء أكان التدمير من هذا الضعف بالخوف أم باستتار القمع الوحيي، على أن التدمير الروائي عن هذه المقولة قد خفف بقدر أو بآخر، وأبعد فأبعد، كلما تقدمت الرواية نحو نهايتها، من التكوين الأحادي للخصيصة الروائية الإسرائيلية.

أما التكوين الروائي للخصيصة التقيضة فلم يكن أهمل حالاً، فهذه البداية يسوق الراوي الموثولوجيات الدخالية للفدائي عند تنفيذ العملية بسداجة وإصطناع (زخرفة) نماء فيها، استمطاع أبي حرب، ويكره الأمر مع بدر بن جهل الحلو أو عمر الشجاع أو فاطمة...

على أن وملاءة ذلك تأخذ بالتراجع ما إن تتشك بذرلة التخييل في الفدائي الفرد الكثير المخفي الذي يظهر فيندو معلوماً ومجهولاً، ولعل للخصيصة الروائية الجماعية هي التي ساعدت على ذلك، وابتداءً من قري الجليل إلى الخليل وغزة وجباليا ونابلس ورام الله، عبر الفعل الجماعي والواضح والفاضل؛ الانتفاضة.

ويبدو أن هذا هو ما تتميز به كتابه أدب النحوي الروائية منذ (عرس فلسطين) حتى (آخر من شبه لهم). أعني أن الكاتب يبدع في رسم الجماعة وفعلها على نحو يتماهى فيه الأسطوري بالواقعي، فيسلم الوثائقي قياده لفعل الكتابة في التخييل، ويتخلص علاقة النص بالموج من تنواعتها، وفي هذا الرسم يبدع الكاتب في تقديم الفرد. البطل المعلوم المجهول، الإنساني والشارق، وما دنا قد وصلنا إلى هذا الشطر في قرابة الرواية، فقد تكون المتابعة بحضور (عرس فلسطين) أجدى.

بعد أكثر من عشرين تأني (آخر من شبه



الأخرى المعصية على الموت باستمرارها المطلقة وبما أن الحياة النجتها محكومة بالانتهاء فإنها لا تحتل هذه الديمومة المفتوحة على الخلود الكائن في الحياة العليا التي لا يأتي الانتقال إليها إلا بعد التخلص من هذا الانتهاء الكامن في الموت الذي يؤذن القيام من كفته بحلول قيامة يوم الخلود العظيم... ولكن من يحب الموت حتى ولو كان بوابة عبور إلى بقاء لا يفنى.. بل من يقوى على استقباله والترحاب به خصوصاً إذا كان مهيئته عن طريق القتل والتفريب غير الطبيعي؟... إن شهرزاد انطلقت من هذا النكال المسايوي وقامت في وجه سيف الموت المحمول بيد شهرير وسلطته ودفعته عن نهضتها المحب للحياة ألف ليلة وليلة بسحر الحكاية وإن شئنا العودة إلى مقولة هاندلرين بأن اللغة بيت الوجود (٣)

ومن قبله ابن عربي الذي يرى بأن الكتابة تبت حالة وجودية، فإن السرد الشهرزادي يفرض في هذا المعنى في مقاصده القصوى الماثلة في وضع حد النهائية للقتل ولعبة الموت التي استمرسل بها شهرير ولا تبدو القاصمة باسمه يونس في مجموعتها «ماذا لو مات ظلي» بمهدة عن هذه الفكرة ومقاصدها بل حاولت أن تملأها في سياقها السردى بإسقاط معاصر ضمن فضاء واقعي لا يرسم فيه التخيل أجواء غرائبية تقوم على صور من الفانتازيا وهو ما يجعل بنى النص لديها على مفرق طرق مع الحكاية الشهرزادية الموهنة في التخيل، الذي لم تنهض إلى مجاراته كما لم تنهض في سياقاتها السردية إلى محاكاته بتخيل آخر كما فعل الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو في قصته «الليلة الثانية بعد الألف» التي يتخيل فيها سام شهرير من حكايات شهرزاد وقراره مجلداً في قطع رأسها.. كما أنها لم تنهض إلى ما ذهب إليه القاص الفرنسي جونييه الذي بلغ شأواً بعيداً وهو يتخيل زيارة شهرزاد له ذات ليلة طالبة منه إصباحها بقصة جديدة لتسكت بها قتل شهرير وكأنه بذلك يجعل الذكورة أبعد مدى وعمقا في المعرفة من الأنوثة، في حين أن هنري دي زيلي رأى بخياله شهرزاد في قصة مرحلة الحب وهي تغافل شهرير في الليلة الثانية بعد الألف وتتكمّن منه وتجمله بسميح وسمك بركة من الدماء، وتتقدم بعد ذلك في الحكم وتطلب من الرواة تسليتها بالكلمات، ويبدأت تكاف كل من كان يروي لها قصة تستعود على إعجابها ومن يشغل في ذلك تكون معه أكثر رحمة من شهرير فتنتقل له أدته لا رأسه...

إن كل ذلك يجتري بمثابة حلم يقظة، في حين أن السياق الشهرزادي عند باسمه

الكاتبة الإماراتية باسمه يونس

وهو أجنس ظلالها القصصية بين التسجيل والرؤية

أحمد حسين حميدان

ظلت المساحة السردية في قصص باسمه يونس متشغلة في تصوير علاقة الذات مع الآخر المائل في محيطها الحيائي إلى أن أنجزت مجموعتها القصصية «ماذا لو مات ظلي» (١) فقد ذهبت من خلالها إلى رصد علاقة الذات مع نفسها المثقلة بهجوم الوجود وبالسؤال عن الحياة التي لا تنتهي بالموت، وبهذا تقدم الكاتبة من مدخرها القصصي لما هو مائل منذ النبضة الأولى التي أصابتها الفوابة بتناول الثمرة المحرمة فلما بأنها من شجرة الفلود والبقاء كما تؤكد الرواية الدينية... (٢)



فرويد أن نرجسية الإنسان وجه الفياض لذاته دفنه إلى اختراع حياة أخرى ليس لها من متنى. لكن النص المبني جاء حاسماً في رؤيته المؤكدة لهذا اليوم الحافل بالحياة

نابك عن البحث المضني الذي قدمته الأسطورة لثبور على هذا البقاء التامر للنهاية المحتومة كما تحكي اللغمة البابلية الشهيرة... وفي هذا الصدد يرى سيغموند

إن الكاتبة بهذا السياق
ترصد الواقعي المشاهد
في صورته الخارجية
لصالح الصورة الحلمية
المثالي والمضمرة

انتصارات حلمية تبث نشوة عابرة لا تسمى
لا تفتي ولا تراه يطالع برامسة على الحجاب من
جديد ويومد إلى هذات الحياة والتقاء الذي
انطلقت منه بأسمه يونيس بصيغة شابت أن
يحيي بها عن عالم التفتانزبا وتاخاها من
مناهلها التفتيخيلي إلى سفيهاها الوعدي...
وإذا كانت حجة شهرزاد التفتيل مهددة
بقطع الراس الذي يتم بمادة حادة قاطعة،
فإن شهرزاد الواقع عند بأسمه يونيس تطرح
على الموت على النخل الذي لا يفرح به
وعلى حجاته أنه أدلة حادة قاطعة وأ مدعرة
كما لا يتمكن الزوال منه إلا برحيل صاحبه...
بهذا النخل يعبر الطفل عن وجود صاحبه، كما
أن وجود الشخص يؤكد بالضرورة وجوداً
لظله باعتباره ملازمه له، وهو ما استغلته
واستغادات منه بلاسمه يونيس ومستم إلى
استثماره في سفيهاها الصعدي عبرت أمجاد
اقتراضية وإحيائية، بدائها بموان عرفت فيه
بأسلوب استمدائي من قلق مظلة ضعتها من
موت يصيب ظلمها وبالتالي يعني حياتها، رغم
أن هذا القلق الوجودي أي أنها قد ضللت
تتبع من خليفة سطيفية إلى أفقها أدات
ظورها لتأسسها المبكرة الدائرة حول غاية
الوجود الإنساني المبكرة الوجودية من ذلك
من سؤلها من غير مواربة: لماذا هو لذت
ظلمي، مينة إلى الأذهان القليلة الفيلسوف
البوناتي القديم، ويومدسنا إلى إن الشيء
التيقيم، الحمد هو الوجود... (٥٠)

وهي بهذه الخلاصة: تحد إنتاج الحدث
المؤاري وراء النص وواجهه الإنسانية
والتي سامه في إلقاء الحكاية للشوراء
والمنادى بأشكال أخذت تتباين طرق التعبير
عنها وتتطور حتى بلغت قوامها المعاصر وإذا
كانت شورا في معرفتها السابقة قد جعلت
أغلب الغرض في بلوغها المنطقية التي نشدت
فيها الحفاظ على الحياة والخلص من
الموت الومود. فإنها في معرفتها الحالية وما
تمتع بها من أحداث وثقافة في حكاياتها
اللاحقة قد تجاوزت ذلك وتطلعت إلى منطقة

يؤمن يدأب إلى حقيقة هذه البقطة رغم انفصاله إلى البقاء للعصر كعلم مرزج ذلك إبداء من العصر الأول متسلطة؛ لأنه لو مات علي... والقصد هنا من خلال بعد الميقات الثلاثي ماذا لو مات أنا... لأن هيومة بقاء لظن نفسي ديمومة بقاء صحابه وهو ما سيعطي إلى التساؤل عن بقوى ويقبل بالاحتياز للموت وترك نصف الصحابه رغم كل ما بينهما... والفرقة الأصعب التي دعت من خلالها باسمه يؤمن أصحاب البقاء الشهري؛ أي نعم فهو آخر يقضي إلى الحرية مغايل الخيام، وموجب كذلك يحصل الإنسان على الصلاه، وهو من فداه وجهه أن فداه أصبحت الجبرل الموضوعي للسؤال المختلف الذي ألقته الكتابة بستان بقاءه حول حوت (الذي نظرا إلى مثله من رمز للبهاء والحياة رغم ما أشاته المجتمعات وسلطانها المتعددة داخل الإنسان التي سعت باسمه يؤمن إلى سخر أغواره من خلال ثمة الفاعل التي حاول استعمارها عبر عدة لوحات وانطباع مرورية بدت فيها شوززها التصميمية مختلفة عما هي عليه في ألبانيا البعيدة وما بعد الألفية كذلك التي مشاها بصفيتها أضرار الان و وجوتيه ورزنيه... كما بدت شهزاد هذه على غير مسودة شهزاد تقييل الحكم في مرحيتها شهزادها وسهاها والتي جعلها شهزاد بطنها، بالكل ويرد رثي حصوله على كل ما أراد؛ الطبيعة كلها ليست يؤمن سبحانه صامت يهتق على الخناق، لقد استمدت كل شيء وشيئاً على كثر...

لقد انطلقت باسمه يونس بشهرزاداً
من خارج هذه الجباب الذي يلقه
شهرزاد بهذه الجسد أخته وظلة
به إلى سؤال الوجود والبقاء واعتبار
شهرزاد تفت شهرين من الليالي الحسية
إلى الليالي المرعبة والفكرية بدخوله
عالمها الحكائي التي جهدت غادة السمان
في الإيماء إليه وفق هذا المنحى الناهب
شهرزاد إلى توتن الحيات بألقافها الرامزة
للعن والفكر المتجند بعدما تفت شهرزاد
حتى بلغ السكون والسأم الذي انعكس في
قصر الموت وقطع الرأس على حد تبوير
فصل الخريبي (١٤)

في خلاصته المائلة بأفق مفتوح على ما
بعد ألف ليلة وليلة التي خرج من سلالتها
ومن سلالة ما قبلها هي الحكايات الخيالية
والأساطير: سؤال الحياة الكبير المناهض
للموت الذي كثيراً ما كانت تتخطاه
بشخصيات خارقة تنوجه إليه في الخيال ما
سحزت عن بلوغه في الواقع، فتسجل عليه



في بنيتها السردية ملامح إضافية لشهرزاد معاصرة يؤرخها شهرزاد معاصر جديد، تحول سيقه القاطع إلى أدوات تطلق الموت من بعد، وتحول قصصه إلى قوانين وسلطات ومسجون... وإذا كانت شهرزاد قد أسهبت أكثر من يasmine يونس في قصصها الحكائي البالغ ألف ليلة وليلة، فإن هذا يعود إلى جعل العرب من الألف كآرة كبيرة، فكانت الليلة العظيمة خيرا من ألف شهر وكان تكرير انتمسار شهرزاد على الموت ألف ليلة وليلة هي حكايات الصرد العربي الذي بلغ أذره إلى الصرد الإنساني في مختلف نواحيه ومساكنه وإلى مختلف الأدباء العرب وغير العرب أيضا فلم يكن الروائي هاني الراهب ختام الذاهبين إلى محاكاة النص الشروزي في روايته «ألف ليلة وليلة» كما لن يكون ادغار آلان بو في قصته «الليلة الثانية بعد الألف» ولا الروائي ميلان كونديرا في روايته «الحياة هي في مكان آخر» نقطة المنتهى... إنها سلسلة الكتابات التي لا تكف في حلما وفي عشقا لحياة بلا موت أو غياب...

كتاب من سوريا

مراجع وإشارات

- ١- مجموعة ماذا لو مات ظلي - قصص باسمه يونس - إصدار دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة ٢٠١٢.
- ٢- الشراون الكريم - الجزء السادس عشر - سورة مئة الآية ٥٥ و ١٢٠ / أنطولوجيا اللغة عند هابيدج - صفاء عبد السلام جعفر - دار الفؤاد للطباعة والنشر - صمد ٢٠١٠.
- ٣- الجهات الأربع، الليلة ١٠٠٢ - صالح الخريسي - جريدة الخليج، ملحق آخر الأسبوع - عدد رقم ١٠٠٢٨ / تاريخ ٢٠٠٦/١١/٢.
- ٤- التحليل الأنطولوجي للنص - علي محمد إسبر - دنيا للطباعة والنشر - سوريا ٢٠٠٦.
- ٥- السهم والذقارة - محمد كامل الخطيب - دار الشراوي - بيروت ١٩٧٩.
- ٦- تقنيات الصرد الروائي في ضوء المنهج الكهربي - بيني الحيد - دار الفارابي - بيروت ٢٠١٥م.
- ٧- مجموعة ماذا لو مات ظلي - قصص باسمه يونس - دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة ٢٠١٢ - قصة ماذا لو مات ظلي ص ٦٩
- ٨- المرجع السابق ص ٧٩
- ٩- المرجع السابق ص ٨٩
- ١٠- المرجع السابق ص ٩٤

ومن السفة المثلّي ليجتعل بها من جراء أهمل خالفة من وشاية الآخر لأن سرها غير متسجم مع علنها لذلك كان فرح بطله باسمه يونس عظموا عندما رأت في الجملة أن الظل لا يعيش بعد صاحبه وعندما اكتشفت أن الظل أخسر لا يمكن له أن يفشي أسرار صاحبه فقاتل باطمئنان.

«ظلي كان يتبعني في كل مكان... يراقبني... يعرف كل أسري... استرخيت مطمئنة... ظلي الأخرس لا يفشي أسري...» (١٠).

عبر هذا السياق تبقى الكاتبة لظفها الخوف من الآخر في مجتمع طافح بانقواء والتعمية فتسحب إلى عزلتها مع ظفها الذي ما عادت تخفي خوفها عليه، بعدما نشأت بينها وبينه صداقة حميمة أثارت في نفسها وعظما أسئلة تبحث عن أسقية الخلق لن للإنسان أم لظله، للأشياء أم لظلالها... متسائلة في استديو التصوير:

هل صورتنا هي الأصل أم ظلنا الموجود داخل الفيلم مررد كلام العصور: إذا أردت هذا آخر من الصور أحضري الأصل أي الظل الذي لا يترد في النهاية من مطالبة بطله القصة من هك أسره بعدما حسبه معها في غرضتها التي لم تخرج منها طوال اليوم خوفا عليه ويدهها إن لم تغل سيفر منها إلى الأبد. ويصغلا تحضر كثيرا فمن يرضى بامرة فائدة الظل ١٤...

من خلال ذلك استطاعت باسمه يونس أن تجعل من الظل حطاً مضطجاً للأزمات والمعيشة ولويداً بالأفكار التي طرحت في مخزون مكتوباتها الفلق الإنساني وأسلته التي لا تكف عن المعرفة ونشدان الحرية، إلا أن نصها القصصي الواجب بناؤه على الإيجاز لم يسلم من التشرل من جراء اعتماده على بعض تقنيات الرواية في تقنيات الحدث وتجزئته ضمن متواليات رقمية إلى حد الإسهاب والتكرار كالشعر الذي قشمته بطله القصة عن صفات ظفها في الأسطر الأخيرة الذي لا مبرر لتكره ظفها أنه ورد في مقابل آخرى من القصة وكذلك عدم تأثر الظلال بمجالات الميولات المارة فوقها وعدم تضابطها وتضامها لفشارات المروز شده في القطع رقم (١٠) وتكرار في القطع رقم (١١) وكان بإمكان الكاتبة عدم فصل هذا القطع عن سابقه باعتباره استطرادا له ولا مبرر لفصل بينهما عبر السياق القصصي لائقا أساسا على التكثيف والإيجاز الذي لا يستلزم سرد الحدث فيه كل هذا التجزيي والتفتيت كما لا تحتل صورته المشوهة كل هذه الأساليب الفنية التي أحدثها باسمه يونس وهي تحاول أن تقدم

أول مرة في حين أنه موجود من قبل وفي كل أماكن تواجدهما فلماذا جاء الانتباه عليه في وقت وفي مرحلة تقتضي منها سنوات وسنوات...؟ بالطبع ليس السبب قصورا من قبل الكاتبة كما قد يبدو للوهلة الأولى من سياق قصتها، فثمة معان أخرى تكمن في الأبعاد الدلالية لهذا التأخر في الانتباه لوجود الظل وفي مقصدها إعادة صياغة الوعي القائم على معاشية الواقع وإزيمته المختلفة سمعت الكاتبة من خلاله إلى إرادة السلوكيات والممارسات القمعية غير الصحيحة وهو ما عبرت عنه بطلها منذ بداية القصة حين اختارت لحظة القربى لتكون مغربها مع ظفها وأزواجها فالتة:

«أثقت حولي خفية أن اكتشفني أحدهم... باقتضي طيسمة بالكتابة والحب...» (٧).

إذن بطله القصة - ومن خلفها الكاتبة - تشكو من عين الرقيب الهاربة منه لحظة البرح وما احتاجها على ظفها الذي سبقها إلى أوراق الكتابة إلا احتجاج على ذلك الرقيب وسلطته التي تمنع وتقي حرية التعبير لديها بهذا المعنى يأخذ الظل مدلولاً رمزياً يمثل السلطة القمعية التي تشجع بممارستها وألقا مازوما جعل بطله القصة تهرب منه إلى العزلة والأنزواء مقضلة البرح لياض الورق كعبير عن عدم الثقة بالآخر حتى ظفها الذي شكت منه وتضايقت من تواجد بقربها تعيش لوجوده وهي تكشف فيه الأنزواء فينة فالتة:

«كان متلويا فوق نفسه كما تتكرر اللطعة في أحضان منمها» (٨).

وفي هذا دلالة واضحة على عدم التأزم والانسجام مع الواقع وشروطه التي ينبج الظل في تخطيها لاحقا لأنه بلا ملامح ظاهرة كما تميز بطله القصة في القاطع الأخرى فلا يكثر به أحد وهو ينظر من النافذة ليرى من بداخل الغرفة المجاورة، وحين تقدم في لري ما يراه ظفها تصرخ المرأة الموجودة في الداخل وكذلك لا ينته شرطه للسرور على الظل الممارس للشارة الحمراء، وحين تصطدم الظلال المايرة ببعضها لا ينشأ بينها أي مشاكل أو خصام بل تتابع سيرها بسلا في يؤثر عليها أي شيء حتى لو سدمتها سيارة، الأمر الذي يدهها إلى الهمن لظفها: «كم أسعدك في ظلي أنت ألقى الأشياء» (٩).

إنها الرغبة إلى صياغة أخرى للصفات الإنسانية... كما هي الرغبة إلى امتلاك معولات البقاء والديمومة ومواجهة القناء، لذلك الألام الإنسانية المزمين والراغب في مواصلة رحلته الأولية الباحية عن الخلود



فتأتي تيمة صراع الأجيال؛ لتحكم علاقة بطل نص «القهوة الخالية» بماضيه الذي ولّى، وبحقيقته؛ لينشب الصراع على مفردات الحياة بينهما من هذه الواجهة من خلال تلك اللعبة أو المواجهة بين نشاطه وقلقوه، وبين شقاوة الحفيد وتمسكه بأسباب الحياة التي لم يعد يمتلكها الجد.

ويمتد الصراع في نص «وجهها لوجه»، ولكن من خلال الموازنة بين اتجاهين يتجاوران في متن النص؛ بحيث يلقي أحدهما بظلاله على الآخر، ويبين بإسقاط الدلالات والأفعال / الأحداث المتوازنة، بعض المفاتيح التي ينطوي عليها الاتجاه الآخر / الأول الرئيس.

ويستمر الصراع أيضا على هذا النحو، وإن كان بدرجة أكبر من الاحتدام والتعمق، في نص «سائق القطار» حيث يمثل الشطر الأخير من

القهوة الخالية.. والصراع على الحياة. قراءة في مجموعة «بيت سيئ السمعة» لـ «نجيب محفوظ»

محمد عطية محمود

في سلسلة أعمال «نجيب محفوظ» القصصية..

تأتي نصوص مجموعة «بيت سيئ السمعة»؛

لتشكل زخما جديدا، وترصد ملامح

جديدة من ملامح الصراع على

الحياة، ذلك الصراع الالامتناهي

عليها وبها، والمستمد من شهوة

التعلق بها كإحساس فطري

يجبل عليه الإنسان منذ

مولده.. بحيث تتجسد

هذه العلاقة المتنامية،

والجدلية أيضا، بعدة

نصوص تأتي في متن

المجموعة لتمثل

زوايا متفردة مثل

«القهوة الخالية»؛

«وجهها لوجه»؛ «سائق

القطار» للتنوع على

وتر الصراع، بتصاعد

إيقاع الحياة، وتضاعف

معه حدة التعبير عنه

في المجموعة حتى وصولها

إلى قمة صور العلاقة التي

تتحكم وجود الإنسان بصراعه

في حيز تعامله مع أنماط الحياة.



هذا النص إسقاطاً وثباتاً لفحوى ما يهدد العلاقة غير الشرعية . البتة . بين الرجل الغريب / بطل النص، النهم للحياة، والمرأة الجميلة / الرمز (المتكرر في الكثير من نصوص محفوظ بعامه)، والتي تقع هزيمة رمزين آخرين، وإن كانا . ربما، شرعيين، وأيضاً إسقاط ما يجري من اغتالات سائق القطار، وتهيبته لكل ركاب القطار / الحياة، بما يشدد على استعالة العلاقة بين الرجل الغريب والسيدة الجميلة، رغم ما تمانيه من ظلم وجور من جانب ممثليها الشرعيين.... في علاقات جدلية يلعب فيها الرمز، والإحالة دوراً بارزاً، إلى جانب بروز الرؤية الفلسفية للحياة، وفي هذا الجانب الفلسفي الذي كان لدراسة نجيب محفوظ له، الأثر الأكبر على إبداعه بتوجهه من كتابة الفلسفة إلى الكتابة الإبداعية، حين أسرته وتطلع إليها؛ فهو يقول في معرض أحد حواراته التي ووجه فيها بأمر علاقته بالفلسفة:

«ومهما يكن من أمر فإن هذا الرأي لا يضيرني في شيء، بل لعله يعطيني أكثر مما استحق... وأود أن أقول هنا إن الأدب الفلسفي لا يعنى كتابة الحق في أن يسمى بالفيلسوف... فهو أدب يتفعل بالأفكار في مجراها الحياتي... ولا يكاد يختلف عن بقية الأنواع الأدبية.. ولكن في أحوال نادرة قد يجمع الكاتب بين الأدب والفلسفة... فيكون فيلسوفاً بالمعنى الصرفي لكلمة.. ويكون له في ذات الوقت نزوعه الأدبي البارز... مثل سارتر وكامو مثلاً» (١)

xxx

يرسم نص «القوة الخالية» الأبعاد النفسية، مقترنة بالملامح الخارجية لبطله الطاهر في السن، والخارج لتوه من معمة حياة طويلة يفقده لزوجته، إلى أعصاب حياة جديدة مستهجنة منه لا يعرف فيها مصيرها؛ ليمهد لحياته الجديدة هاتلاً:

«أنا الآن وحدي، بلا رفيق، لم تركبتي يا (زاهية)؟ وبعد عشرة أربعين عاماً /

تجلى النص بإيضاح أسباب أزمة بطله، من خلال بوجه الحزين، ثم انتقال المشهد إلى حيث تفاصيل وصفه الخارجي

لم سبقتني يا زاهية؟.

وعزته الخادم بمبارات محفوظة غير أن منظر شيخ في الثمسين وهو يركب منظر محزن حقاً، وقد التمت أخايد خده وحفر أنفه بالدموع، ففادرت الخادم الحجرة وهي تجهش في البكاء. وأغض عينيه اللتين لم يبق في أشعارهما إلا حاد الرموش» (٢)

هكذا تجلى النص بإيضاح أسباب أزمة بطله، من خلال بوجه الحزين، ثم انتقال المشهد إلى حيث تفاصيل وصفه الخارجي التي تلقي بظلالها على نفسيته المحطمة بسبب الفقد، وكذا مرور العمر، وفي هذه السن الطاعنة؛ ليمهد النص لبطله التلوج إلى هذه الأعصاب الجديدة التي تمل به على عالم جديد، غريب على نفسيته، وعلى طقوسه التي لازمت طوال تلك الفترة الزمنية الطويلة، ويكون أول حلول أزمته هو إذعانه للانتقال من حياته السابقة إلى حياة جديدة في كف ابنه، وفي بيته!

«ويطرف وأجم شهد الرجل تصفية مسكته. رأى أركانه وهي تقبض كما رأى احتضار زوجته من قبل، فلم يبقوا إلا على ملايمه وفراشه وصوان كتبه التي لم يعد لها يدا ويضع التحف وصور لأعضاء الأسرة ولبيض الرجال كمصطفى كامل، و...، و...، وغادر بيته إلى مصر الجديدة في سيارة ابنه» (٣)

لقد انتقل بتأريضه، وليس بحياته؛ فهو لم يبق له إلى جانب ملايمه /

أسماله وإن لم تزل بعد، إلا هذه التحف والصور الشاهدة على أحداث تاريخية، وحقب زمنية كانت تمثل برزغما مناضلين حركوا الراكب في حياة وطنه وحياته؛ بما يفيض على النص في هذا الموضوع صفة الالتصاق بالأرض / الوطن، رغم ما تمر به الشخصية من أزمة حريمان ولوعة وأهول... تتجلى في كل ما سبق للعرض طرحة وتمهيد بهيقاعه النابض.

إلى أن يظهر على سطح حياته، في مقامه الجديد، حفيده الشقي «توتو» الذي يبرز وجوده عملية التضاد التام بين جيلين بينهما جيل كامل وربما أجيال، وهذه الهوية المسيقة بين هذا وذلك، رغم ما يطلع في الصدر من محبة ورأفة ورحمة، في أول مواجهة لهما / لقاء الأجداد.

«ونادراً ما كان توتو يزور جده مع والده. وأحبه الشيخ كثيراً ولم يقتصد في مداعبته كلما وسعه ذلك ولكن توتو كان حاداً في مداعباته؛ فهو يحب الوثب على من يداويه ويهدد عينيه وأنه سيأطافره فسرعان ما تجنبه الشيخ بلطف مؤثراً أن يصبه من بعده.

وأشار توتو إلى طربوش جده الطويل وقال:

«أسك!»

يعني أن يخلع طربوشه ليرى صلمته البرتقالية المستطيلة المنحدرية التي جذبت انتباهه وتساؤله من أول نظرة. ولما لم تتحقق رغبته راح يشير إلى أخايد الوجه وحضر الأنف وتابتبت الأسئلة رغم محاولات والده لإسكاته» (٤)

لقد فتح النص باب الحوار المستحيل بين الجد والصغير، في دفقة أولى من دفقات هذه العلاقة الشائكة المتوترة بين حنو الجد وصبره وأناته، وبين انشراح الحفيد نحو الطيش والنزق بلا إرادية أملتها سنة تعاقب واختلاف الأجيال.

ولكن الوحدة ثقلت عليه بأسرع مما



فيه طاقة وقته المهدرة؛ فيعود إلى مقهى «متنا» محل المختار طيلة دهر طويل؛

«واتخذ مكانه في القهوة تحت البواكي، وهو يقول لنفسه فيما يشبه المداهية؛

ما بال القهوة خالية!

و لم تكن القهوة خالية ولا كان بها من الترابيزات الخالية إلا عدد محدود ولكنها خلت من الأحباب والمعارضة (١٠)

ليتخذ النسخ من المقهى الخالية، رمزاً أو معادلاً موضوعياً لمياه البطل التي خوت من الأسدقاء والأحباب والمقربين، وثارياً من ذكرى الأشخاص والمجتمع الذي صار خاويًا بغلو مريد فيه.

أطلع الكاتب في أن ينتقل بنصه من حيزه الضيق / البيت والوحدة، إلى حيز الحياة العامة؛ ليؤكد على عزلة بطله، وعدم أهمية المكان المنفرد حوله بينما داخله مقلق؛ فيحينما افتتح النص على المكان، ازداد انغلاق الذات على نفسها، في تضاد عجيب أكد اصطفاغ حياة الرجل بهذه الصبغة الاستسلامية التي تتقاد لها النفس، وترزح تحت وطأة سوداويتها وإيغالها في العزلة والقنوط؛ ليعود إلى البيت، معطلة ارتحاله الجديدة نحو غاية رحلته التي يتكلم بها معنى الحياة، والتي لم تحل نهايتها بعد... وليكون العنوان مبرراً بدرجة كبيرة عن تجسيد هذا الخواء الذي يكتف كل شيء، لكن إسقاطه على المقهى له مغزى عام يؤثر في الرؤية العامة للنص.

وعندما رجع إلى البيت وجده أرقداً في المسكون، وصاحبه لم يعد من النادي..... وجلس يتناول لمشاء فتذكر نرجس. لو تشاركه القطة الصغيرة عشاءه. ما لطف أن يوثق علاقته بها فهي ستكون أنيسه الحقيقي في هذا البيت المشغول بنفسه (١١)

هنا تحولت العلاقة مع القطة إلى

أطلع الكاتب في

أن ينتقل بنصه

من حيزه الضيق /

البيت والوحدة، إلى

حيز الحياة العامة

الحياة الماضية بلا رجعة يقفز دوماً في صورة (زاهية) التي يذكرها بها كل ما حوله ودخله؛ فيأتي اقترابه من القطة والتماهي التماهي معها طقساً من طقوس عودته إلى عاله القديم / عالم زاهية.

إلا أن الحفيد / الجيل الجديد، يقفز لدى مقارنة الجد للقطة / الحياة ومحاولة مؤانستها صائها:

«قمتي...»

فقال الشيخ مستعلماً:

ها هي قطةك...

وسأله متودداً عن اسمها فقال بجدة:

نرجس.

وقبض بشدة على قفاهما ثم جرى بها خارجاً، والشيخ يهتف به مستعلماً..

حاسب... حاسب...

.....

وتبين أن شيئاً أصاب جبينه، وقطب مساءً فارقت ضحكة توتو عند الباب وهو يلتقط الكرة الصغيرة المرتدة. وتحسن الشيخ النظارة ليطمئن عليها (٩)

لتتجسد مرحلة / مواجهة أخرى من المواجهات في هذا الصراع، الذي لا يكف فيه الحفيد عن اقتناص فرص تنويعه وانقراذه بالحياة من الجد الذي لا يجد بداً من العودة إلى مقهى القديم، بعد نصيحة ابنه له باتخاذ مقهى يفرغ

يتصور، وألقى نظرة غير مكترثة على الحجرة ثم طوفته الوحشة.. متى يمتاد المكان الجديد ومتى يمتاد الحياة بلا زاهية. أريمون عاماً لم تزل من زاهية (٥)

يبدو الالتكاء على عبارة مرتبطة بذكرى زاهية، وتكرار اسمها، ملمعاً دالاً على حياته ذاته التي كانت زاهية، متفتحة نضرة، مما يبيده إلى حصرته عليها، تحسراً لا خلاف على أنها كانت تمثل دوماً منفذاً للتفكير عن كربه المتوترن بدخله، واستجار بها رغم يقينه التام من عدم جدوى هذه الاستجارة التي تحمل من الموروث الاجتماعي / الشعبي هذه السمة.. سمة تعلق الباقين بالراجلين في شبه استغناء لها بمدى النفسي المؤثر.

وقام إلى نافذة فرأى منها بيتنا كبراً يتوسط مريماً من العمارات مكان الجامع الكبير الذي كان يطالع من نافذة حجرته بالثيرة، حيه القديم، ولغصته نسمة هواء جافة داخلة، وضج للصمت المريح ولكنه أكد له وحدته (٦)

هكذا تضارفت كل العوامل كي تكثف وتجدس حالة الضجر والقلق التي تتلبس الشخصية من خلال تعاملها مع هذا النموذج الجديد عليها من الحياة، استناداً إلى أن «التعبير عن القلق يستدعي ظلال الممانى اللازمة التي تثير عن اضطرابات عدم التوافق» (٧) والذي وإن يبدو معه الجور المحيط ملائماً لمظاهر العزلة والانعكاش لاسترجاع ما فات والعيش في كنفه في هدوء، إلا أنه ظل يبحث فيها حوله عما يشغله.

«ورجع إلى مجلسه فرأى عند أسفل المقعد قطة صغيرة، بيضاء ناصبة البياض غزيرة الضمر وفي جبينها خصلة سوداء فأنس في نظرة عينها الرمادية استعداداً للتقاعص. وزاهية طالما عطف على القطط» (٨)

القطة هنا، إن كانت ترمز إلى الحياة في صورة من صورها، إلا أن ظل

الشيخ الحفيد / الجيل الجديد، يقفز دوماً في صورة (زاهية) التي يذكرها بها كل ما حوله ودخله؛ فيأتي اقترابه من القطة والتماهي التماهي معها طقساً من طقوس عودته إلى عاله القديم / عالم زاهية.



كامل في خلاصه من حياته التي أزهقته.

بهذه الرؤية يكون النص قد أكد على هذه العلاقة الأزلية للصراع بين الأجيال، والتي تمثلت في (الجد) الذي يقاوم الحياة نحو الفناء، بعد فراق (زهوة) الحياة له، و(الحفيد) الذي يريد أن يقتصر الحياة اقتصاصاً في غياب حلقة الوصل / الأب والأم؛ لتنفذ العلاقة ما يربطها بجذورها في شأن هذا الصراع غير المنتهي.

XXX

يأتي نص «وجها لوجه» ليتفق مع النص السابق «القهوة الخالية» في ثيمة الصراع الدائر على كليهما؛ فكما تصارع الحفيد مع الجد على اقتناص الحياة بدلالاتها، وإنهت ظاهرياً باستسلام الجد لسنة الحياة، تصارعت الرغبة المستحيلة مع العاشقين، اللذين يبريدان أن يستأنفا حياتهما / قصة عشقهما القديمة مما بعد تفرق السبل بهما، وانقطاع تلافيهما؛

«في أقصى مكان بالحديقة جلسا شبه منفردين.. وطيلة الوقت تبادلنا نظرة مقعمة بالتطلع والهناء وهما يحسوان الليمونادة..»

. ستكون سهرة طيبة بسينما ركس.

. والقليل مأخوذ عن قصة غرامية مشهورة فهو يناسبنا جداً» (١٣)

لكن صراعهما مع الظروف المحيطة من أجل فوز كل منهما بالأخر، بعدما فارتقت في زوجها وابنتها، وتخطى هو حاجز الأربعين دون زواج، يأتي متوازياً مع صراع العالم بأسره مع حرب ضارية لتلقي بظلالها على نفسية بطل النص (حامد)، والذي يأتي اسمه بدلالة عسكية، لثم عن عدم شاعته وحجده، والتي تأتي من خلال تقنية السرد عن طريق الحوار الذي اعتمده النص ليدعم به بنيته؛ مما يضفي على السرد حيوية وتدفقا تعطي للحوار



علاقة مؤانسة مرجوة، بديلاً عن علاقة الود المفقودة بأسرة أبنة الغائبة عن البيت طوال الوقت، والنشغل فيه كل فرد بنفسه؛ لينتقل النص بالقطعة من حيز الحياة البتقية، إلى أنسنتها بماز يكفي لكي تكون أنيساً مطواعاً تألف روحه الشفافة النقية مع روحه هو المستوحشة للحياة، ولتعمل نرجس / القطعة في شأن هذه المؤانسة الحاضرة محل زاهية / الزوجة، التي تلتمس الروح التي ربما كانت تتخفى في جسد هذه القطعة الوديمة التي قدمت الإحساس بالتوافق معها، امتداداً لتلك الرؤية النفسية الروحانية، التي تشتمل جذورها في الموروث الشعبي الاجتماعي.

إلا أن غريفة / حفيده يتطلع عليه هذه الرغبة، بتمسكه المعجب والمستبسل بامتلاك القطعة؛ كمؤشر دلالي على امتلاك مقايح الحياة، بحسب رؤية النص لهذه الإشكالية.

«وما زال نحو الباب وهتف:

. يس.. يس

و قام فمضى إلى الخارج، وصاح:

. نرجس.. يس.. يس

فجاءه الهواء من وراء الباب الثاني لحجرتة حيث ينام توتو وخادمتة، وتكرّر قليلاً ثم اقترب من الباب ففتحته برفق فخرجت منه نرجس راغبة ذليها الدسم كالعلم. ارتاح الشيخ فهاد نحو حجرتة وهي تتبعه ولكن صرخة توتو دوت غاضبة» (١٣)

بذا تدخل مرحلة الصراع بين الجد والحفيد أقصى مراحلها شراسة على القطعة / الحياة، التي يحنو عليها الجد؛ لأنه لا يملكها، ولا يملك إلا أن يستعطفها، ويقمو عليها الحفيد لأنها بين يديه، وعندما تهرب منه عائدة إلى الوراء تحدث هذه المعركة، حيث يندفع الولد غاضباً، ثم يندفع جده

يأتي نص «وجها لوجه» ليتفق مع النص السابق «القهوة الخالية» في ثيمة الصراع الدائر على كليهما





ميزة الكشف عن تاريخ مشترك كان قد جمع الاثنين معا، ومن خلال هذا الوسيط السلمي (الراديو) يهبط ذكر الحرب وأنباؤها على صدر (حامد) وعقله المشغول بالهاجس:

وترامت نشرة أخبار الثامنة والنصف من مقهى بالسوق وراء محل بيجل فالتحمت مجلسهما الهادئ المعبق بالياسمين، وإسالم حامد:

هل الحرب وشيكة الوقوع حقا؟

فألتفت باستهانة:

هكذا يقولون منذ أن تولى هتلر الحكم.

صعدت، المهم أن تتزوج في أقرب وقت ممكن. (١٤)

وليطرح الحوار التالي استقهما حول موقف المرأة من أبها السابق، والذي أصبح في ضميرها يمثل غيبا تهتز لذكره شجونها، رغم تخليها عنه بأي حال من الأحوال؛ لينفص الحوار حول الولد وشجونها ومشاكلها مع زوجها السابق، وحياتها الأتية المتطلبة إلى أن يظل شبح الحرب ثائبا بقول حامد:

«إني أدرك ذلك يا عزيزتي، لكن أتمسعن! هل حقا ستقع الحرب» (١٥)

هو الآن بين حريين، حرب لاقتصاص المرأة / الحياة، واستعادتها إليه بعد حرمان، وهي حرية الخاصة. وحرب مادية تدور على المستوى العام يكتوي بها فكره، وتتعلق عليها أمور شخصية كثيرة تبسو من خلال الحوار الدال، والذي يظل علينا أيضا من خلال شبح الابن / ذكراه، والذي ينازع الرجل في الاستحواذ على اهتمام المرأة؛ لتصير الحرب في ذهن الرجل / حامد، في مقابل الابن في ذهن المرأة / سهام (والتي تضاد دلالة اسمها أيضا مع دلالة السهام كعادل موضوعي للحرب وإن كان على المستوى اللغوي، بما يشي بإثباتها للسلامة والثبات عن التفكير في الحرب وأمورها)

«أنت مزيج كما لو أن الحرب ستملن عليك أنت، بالله أخبرني لماذا ترى أن يتم الأمر في أقرب وقت ممكن؟

آه.. نعم يجب أن يتم الزواج في أقرب فرصة لأنني عُرضة للقتل إلى الخارج في أول حركة قادمة.

عندك فكرة عن المكان المحتمل أن تنقل إليه؟

فرفضا.. تصوري أن يمضي شهر العمل في باريس؟

يا له من خيال! لو أن ابني سيبقى في كفر الشيخ.

آه يا عزيزتي هل تدريكين معنى ضرب بلد كيلندا بقنابل الطائرات؟

لماذا يضربوننا؟ لمنا أعداء لأحد» (١٦)

على هذا السؤال يضغط شبح الحرب على أعصابه، ثم يتوارى بعيدا من حوارهما التالي الدائري المحمل بالأحلام، وتتسم هي الابن، وتحاول لتحليل في حامد في أحلامهما وأمورهما المستقبلية، إلى أن يطفو شبح الحرب مرة أخرى على سطح الحوار ضاغطا عليه بشكل أكثر حدة:

«أما إذا ما قامت الحرب ونحن في باريس؟

الحرب أيضا..» (١٧)

يأتي التساؤل بسمة السخرية، والضحك من هذا الموهوس بإشكالية

الحرب والخوف منها، ذلك الحرب التي تدور رحاها على أرض الواقع أمامهما؛ لتتحقق له حاجسه، بعدما غادرا الحديقة وهي تتأبط ذراعه؛ ليشهدا مشهد قتل ماسح الأحذية، على مقربة منهما.

«صرخ الرجل متراجعا إلى الشارع وقد سقط الصندوق من يده، تشبثت سهام بذراع حامد وهي ترتعد، وفي نفس الوقت رفع الرجل الآخر يده بهراته وهوى بها فوق رأس الرجل المترنح فوقع على ركبته متاوها..

تتابعت الضربات من الرجلين بسرعة في قسوة وصف وأصرار حتى تهشم الرأس وغرق في بحيرة من دماء، وحملتت سهام في المنظر الدموي بلا إرادة ثم شغقت وتداعت غمى عليها فظفقاها حامد بين ذراعيه» (١٨)

هكذا تجسدت الحرب على أرض الواقع لتلقي بظلالها ودماء ضحيتها على نفس سهام، كما تمكنت الحرب الكبرى من نفس حامد في شرب النصف الأول؛ لفتح النص باب التأويل لماهية الصراع الدائر على أرض الواقع، وإسقاطه على هذه المحاولة الياشمة لاستعادة الحياة لكلا الطرفين (الرجل والمرأة)، والتي توازت مع مصير هذا الرجل القليل الذي نام عنه القتل / الشار لمدة عشرين عاما، وهي تماثل أيضا الفترة الزمنية التي اخفت فيها سهام عن حامد، لتندمض الظروف المحيطة بكليهما، ويملاهما الجديدة.

ولعل نهاية النص قد أكدت على هذه المفارقة بينها وبين بدايتها الحالية، وإن كان قد شابها بعض القلق والتوتر من شبح الحرب / الصراع غير المكافئ، وبين ختام النص بين الدماء؛ حيث جاء مشهد الإغامة التي تعرضت لها سهام؛ لتعيل غيبوبة العلاقة بينهما، إلى غيبوبة جديدة تغرق منها سهام بنظرة أخرى نحو ملامح حامد، التي خضبتها دماء المعركة الدائرة حولهما، والتي استدعى أطياها بها جسه المستهبل فيه

تجسدت الحرب على أرض الواقع لتلقي بظلالها ودماء ضحيتها على نفس سهام كما تمكنت الحرب الكبرى من نفس حامد

/ المشهد؛ لتعطي دلالة على الحياة بكاملها، والتي تمضي إلى الوراء دائماً، بما فيها من مظاهر وكيانات وظواهر. وليكشف النص عن شخصه المستسلم لتبار المناظر التي تتوالى أمام ناظره على جانبي طريق الفطار، ولكن حناجر الجيران تآبى عليه ذلك (النص)؛ لتطفو على سطح النص شخصيتان، متصارعتان بصخبهما الذي تبرز من خلاله الحسناء التي تتابع حديثهما بضيق وحرج لتكشف علاقتهما بها رويدا رويدا، وهي تحاول تخفيف حدة حوارهما / نزاعهما، بلا جدوى، فتراجع مجالها ونعومتها ويأسها (النص)، وليعود النص إلى شخصه الرئيس في مؤولوجه الداخلي الذي تتجسد معاناته فيه:

«... لا سبيل إلى الاستمتاع بالمناظر الخلابة بالخارج. ومهما تتجامل الممركة النيفة التي انحصرت في مجالها فسوف تلاحظك كضربات المطرقة. لن تنسى الأزيد الحرف وحتى رنوة العين المصاحبة لن ندعك في سلاماً» (في إشارة إلى المرأة الصنفاء) وللحال تؤكد أن احتدام الممركة لن ينقطع لدى مجالات الدليل المتواصل في روتين مسبق، وليس ثمة مقعد خالٍ في العربة يمكن الهروب إليه» (٢٢)

بما يشير إلى بداية حمى العلاقة المشتبهة مع هذه المرأة، التي تجلت في عينها

«وفتح عينيه نصف فتحة فالتفت عينها إلى عينه مستجيبة فيما بدا الإحساس خفي، وقال لها - في باطنه - كم أحب منظرك؛ فحولت عنه عينها في شبه رضى حتى عجب لقوته الصخرية، وانتبه إلى ما حوله أقصى انتباه، وكما أطمأن إلى غلظة العنصر، وتوم الدب ملا عينيه منها بنهم، فرأى فيما رأى خاتم الزواج في يسراها المستكة على يمينها فوق بطنها. وما لبث الصقر أن نحى الجريدة جانباً ومال برأسه إلى الوراء ثم استغرق في النوم. وتولاه شبور بالأمان عيب كان الدنيا قد خلت بمد نوم الرجلين خلوا

تصاعد حدة الفكرة في أكثر من نص، حتى تصل إلى الرؤية النهائية الغائصة التي تتمثل في معالجتها في نص من النصوص

الرجل لاقتصاصها منهما؛ ليبعد الصراع الخفي في نص «سائق القطار» كما دار في النص الأول، وإن كان بصورة أعنف، ولعل هذا التدرج يمثل ملمحاً مهماً في إبداع نجيب محفوظ القصصي حيث تصاعد حدة الفكرة في أكثر من نص، حتى تصل إلى الرؤية النهائية الغائصة التي تتمثل في معالجتها في نص من النصوص، لم يتواءم معه حديث أكبر للصراع؛ لإحداث هذا التوازن في النص لإبراز فكرة الصراع التي تقوم عليها تلك النصوص، حيث يصور النص في بدايته التي تجسد الجو العام الذي يعطيه خلفيته الدالة على مفارقة صور الماضي، أو الحياة الماضية وظواهرها الطبيعية المصاحبة، والتي يفرقها القطار وتترامى لراكبيه، بهذا المشهد الدال:

«كل شيء يجري إلى الوراء.. الصنصنصف وأعمدة البرق تجري بسرعة فائقة أما الأسلاك فتسحب بلا توقف هابطة صاعدة.. وعلى مدى البصر تقرر الشمس غير المرتبة الحقول والجداول وقطعان البشر والجاموس ونبات الأرض» (٢١)

هنا يلعب التشكيل البلاغي، الفني دوراً مهماً في إبراز هذه الخلفية التي تمتد الرؤية الفلسفية التي كان يعمد إليها نجيب محفوظ في الكثير من نصوصه، رغم تصريحه بأنه قد ترك الفلسفة إلى الأدب، ولكن يبدو أن للفلسفة مسحراً خاصاً يتوغل داخل المبدع، حيث تقاضت عناصر الصورة

«وجعل يسمح بالنديل المبال وجهها وعنفها حتى عجن البودرة بالأحمر بالكحل، و.....، وفتحت سهام عينها، رنت بهما إلى وجهه في دهرول، وهابتهما في الوجوه بدعشة ثم غفمت:

أنا تبنانة

فقال لها وهو يواصل مسح وجهها ليزيل الأصباغ عنه تماماً:

.. سأتأكد بكوب عصيره» (١٩)

هنا تتجلى لحظة الكشف ليغثو كل منهما على حقيقة وجهه بلا رتوش، ولتبقى في تماماً:

«..... بصرخة منها فلتت، وهي تشير إلى قميصه بمصبعية منذرة. نظر في مرآة فرأى رشاشاً من الدم قد لوث أعلى قميصه، فتنقلص وجهه ورأى مثله للمرآة الزاوية وراح يزيل آثار الدم من القميص والحقيقة والاشارة» (٢٠)

لتتحكم نتيجة الصراع إلى هذه الدلالات التي تتوغل في غير صالح علاقتهما معاً، ولينقل النص على تأكيده باستعالة العلاقة التي خاضها من أجلها هذا الصراع مع ذاتهما ومع الآخرين نفسياً ومادياً، في انتظار لحظة فراقهما الأبدي، التي فلسف لها النص على نحو مماكس لما جاءت به نهاية نص «القوة الخالية» بتودح بطله مع ذاته وإن كان توحداً مؤقثاً.

xxx

يتجه نص «سائق القطار» إلى درجة من الصراع، تكاد تنماس مع النص السابق «وجهها لوجه»، من زاوية نهم الرجل / الإنسان لاقتصاص المرأة الجميلة / الحبيبة، بحيث اختلقت الزاوية نفسها من المرأة التي تضلعت، أو كادت. من حياتها الماضي؛ لتشارك الرجل رحلة الصراع / البحث عن حل لسبيل تلاقحهما وإنمادهما في نص «وجهها لوجه»، إلى حال هذه المرأة الجميلة الأخرى التي تقع فريسة بين طرفي الرحن المتمثلين في شخصيتين شرعيتين بالنتمية لها (الصقرو والدب). بما يعملانه من دلالة الاسم. ومحاولة



ثاماً (٢٢)

بأعلى صوته:

«السائق جُن وسبيلكنا جميعاً»
(٢٥)

وما يليث النص، أن ينقلب إلى نقطة تحول الكبرى والتي تتحول فيها قيادة أمر القطار بما فيه من صراعات ورغبات في الاقتصاد، إلى سائقه المتهور (الذي تمثل شخصيته عنوان النص)، ليدل على حركة الزمن المندهمة إلى الأمام مخلفة وراءها هذا الكم من الإحباط والتضييق لعدم إدراك كل لوعيته المجنونة، وفي هذا تأكيد على تلك النظرة الفلسفية التي تتجلى في هذا السياق الذي ينحو به النص في صورة فنية غير مباشرة تكتمل لها عوامل الإثارة بشق النص الثاني الذي يشير أول ما يشير أول يشير إلى ظلال هذه النقطة المباشرة على الرجل والمرأة: «استدارت المرأة» في دهول وتبادلت مع الرجل نظرة حائرة، وتركه «الرجل» حقيقته ثم فتح باب العربة ناظراً إلى الداخل فرأى جميع الركاب وافقين في حال من الاضطراب والنزع لا توصف، وقد فُتحت التوافذ جميعاً واختلطت الأصوات وارتفعت في هلوسة، ورأى الصقر وهو يصرخ غاضباً وفي ذات الوقت ينظر حواليه باحثاً. فيما اعتقد عن المرأة» (٣٦)

هنا يشير النص إلى عودة الصقر / زوج المرأة للبحث عنها، حين أحس أنه قدما في إحالة إلى مشاعره التي تتناقضت مع سلوك بحثه عنها؛ لينشغل

**ما يليث النص، أن
ينقلب إلى نقطة
تحوّله الكبرى والتي
تتحوّل فيها قيادة
أمر القطار بما فيه
من صراعات ورغبات
في الاقتصاد،
إلى سائقه المتهور**

بهذا المشهد المعبر، بدأت العلاقة بين الرجل وبصائرته واستهانته بالأعراف وتهمه للوصول على القرب من هذه المرأة الجميلة، وبين المرأة واستعدادها التام للانسلخ من قبضة هذين الرجلين اللذين تحكمهما بأحدهما علاقة زواج ترفضها؛ لينطلق النص إلى مرحلة من الشد والجذب، من خلال حوار دال على توجّد رغبة كل من الرجل والمرأة في افتتاص علاقة تشبع نهمهما، وأن كان لكل ما يريه منها، من خلال تصاعد الحوار بينهما:

«ارتفعت حرارة حماسه إلى القمة وهو يقول:

. يغيّل إلى أنك غير سعيدة
. نعم، جميع ما حولي مرعب مقرر،
أود أن أظهر بعيدا.

. إذن طيرى.
حدثته بنظرة متسائلة تروم أملا،
فقال:

. فنادى الدليل في دمنهور
. أهربا، نعم، لا وقت للتردد» (٢٤)

لتكتمل لهما أسباب التمرد والانسلخ من هذه المعركة المحترمة، ولكن إلى صراع آخر مستمد تحكمه هذه الرغبة المجنونة في التماثل والتلاقي، وربما الانصهار، ولكن (القطار) الذي كان يتوجب عليه أن يتوقف في محطة اتفاهما للهرب منه لم يتوقف، ليعيل النص إلى نقطة انقلابه الأولى التي تضع فيها فرصتهما في الانفلات بعدما أعد له عدته.

دوماً لبثت المرأة أن هفتت:
أنظر!

مشيرة إلى محطة دمنهور، وهي تجري بسرعة فائقة إلى الوراء ككل شيء في الخارج

. كيف لم يلف في محطة دمنهور؟
وإذا بباب العربة يفتح، ورجل يتدفع منه نحو باب العربة التالية وهو يصيح

فهو بعد بما يدور داخل العربة، لينصب بخته على رجال القطار، وطوق نجاة لعله ينجو به، ليفسر الحوار التالي عن تداول أبناء ما يحدث من ثورة السائق / القدر على ركاب قطار الحياة؛ بما يليق بأملهم وطموحاتهم ورغباتهم في غيايب الظلمة والتسنيان والغياب.

«ارتطم الصياح بالصوت، ورغم الضجة المدوية سمع صوتاً يقول:

. ستفجر القاطرة أو يقع اصطدام
قاتل.

. والمعلم
. سبيلك الجميع» (٢٧)

ليعيد السائق نفس العبارة التي تلفظ بها الصقر في أول جداله مع الدب (في بداية النص):
أنا هو أنا»

في موازاة جلية، نقيد باستنثاره بجل الأمر والمصير، مصير المرأة في قبضة الصقر، ومصير القطار / الحياة في قبضة السائق / القدر في ازدواجية تدفع في النص بموامل الرؤية الفلسفية لجوهر الحياة ومصراعها المدمرة:

«صياح المفتش (مناشداً سائق
القطار):

. يجب أن تسمع لنا.. لا شأن للناس
بمشاكل الخاصة!
أنا هو أنا» (٢٦)

في تواز آخر لهذا الحوار المدمر، مع حوار الصقر والدب (في بداية النص) وفي إشارة إلى اندفاع الأمور إلى تصاعد مدمر يعيق بكل شيء، على المستويين الخاص والعام، في عبثية قاتلة تتحوّل إليهما النص / الحدث بانقلابه المدمر في تصاعد درامي، وأن كان بصورة مكبرة مما حدث بالنص السابق

«ارتفعت درجات الذعر إلى غير حد، وتفشى الاضطراب في كل موضع، ويذلت محاولات يائسة لدفع الباب أو تحطيمه، ولكنها سرعان ما توقفت



يجمع في أذنه» (٢١)

ليؤكد النص على هذه الرؤية العبيثة التي اقترنت بالعمية، وانتهاء كل شيء إلى سأل صمب مرير، إلى أن يموت الرجل. برؤية النص الدائرية. عندما تنبه ليجد أن النقاش الجاد بين الصقر والذب عاد محتدماً، كما بدأ.

ورأى المرأة نصف مغضفة العينين غارقة في الضجر.. اللعنة.. اللعنة، وكان الصقر يتحدى صاحبه قائلاً:

. دك من ضرب الأمثال العقيمة، لا تضيع وقتي سدى، وأنت تعلم أن أنا هو أنا» (٢٢)

xxx

لا شك أن تسلسل حلقات الصراع في النصوص الثلاثة التي عرضنا لها، قد وضع أيدينا على ملح من ملامح الإبداع القصصي لتجيب محفوظ، في حقبة اضطربت فيها الأفكار وتبللت، واحتدمت فيها الأزمات بتشوه الرؤية للواقع المحيطة، والتي دفعت بتأيرات إبداعه إلى هذه الجزر البعيدة التي تتجلى فيها الصراعات (سقاطاً) على واقع أن يبرز بهوم الحياة المعيشة وصراعاتها وممالاتها الصلبة.

كتب ويامت مصري

لا شك أن تسلسل حلقات الصراع في النصوص الثلاثة التي عرضنا لها، قد وضع أيدينا على ملح من ملامح الإبداع القصصي لتجيب محفوظ

ليطلق النص صنان معانيه ودلالته الكونية، بإصرار كاتبه على عدم تسمية أي من الرجل أو المرأة، كدلالة على المطلق وتأكيداً على الرمز الذي يتسع ليجمل من علاقتهم كونية لطرفي الحياة بشكل عام، ولتلتحم النظرة الفلسفية للصراع بفكرة الميت، المقترنة بحالة الجنون المسيطرة على جو النص، ودلالته. أيضاً، التي الصمت لتشمل الحياة / العالم

وإذاً بالواقعة تقع، وقمت الصدفة المتوقعة كأنها نظام كوني. انبثق الناس بقوة جهنمية فضطمت الرؤوس، وطحنحت الجسدران الأجساد. صرخ الرجل بأعلى صفرته ورأى النجوم تتهاوى من حوله وصرخته تدور في فراخ أحمر. فتح عينيه ودوى صرخته

عندما هدد المائق بتجوير القاطرة، وأغمى على كثرة من المنام ويض الرجال...

ارتبعت بين يديه مغمى عليها فقطب في حقن، ثم مضى يجرها إلى ركن المكان فأنما مها على الأرض بسرعة آلية باردة» (٢٩)

في إشارة إلى حصوله عليها، وهي في حالة يرثى لها، وليتطابق نفس المشهد مع مشهد إغماء المرأة الأخرى في نص «وجها لوجه»، وليتجلى من خلال غيبوبة المرأة / الحياة حوار ساخن ضار بين المفتش والسائق لا يقضى إلى شيء إلا إصرار الأخير على شلته الجنونية المدمرة، التي تلقى بظلالها على جميع ركاب القطار الذين مسهم الجنون، جنون الحياة، أو الهرب منها أو إليها.

وقرر (الرجل) أن يمضي إلى نافذة ليرمي بنفسه منها ولكن ما يكون. وهو يتحول عن موقفه وقتعت عنائه على (المرأة) المستتفية في غيبوبة فقال ما اسمها في غيبوبتها. ووجد الركاب متكئين يسدون النافذ. توحسوا في زهول ورعب وارتجاف. عبثاً حاول أن ينفذ من بينهم. ولما يئس رمى نفسه عليهم وسرعان ما تلقفته الأيدي بالضرب فانهاال عليهم بدور ضرياً. حتى لفهم الجنون جميعاً» (٣٠)

المراجع

- (١٤، ١٥) المصدر السابق ص ١٢٠
- (١٦) المصدر السابق ص ١٢١
- (١٧) المصدر السابق ص ١٢٢
- (١٨، ١٩) المصدر السابق ص ١٢٣
- (١٩) المصدر السابق ص ١٢٤
- (٢٠) المصدر السابق ص ١٢٥، ١٢٦
- (٢١) قصة سائق القطار، ص ١٥٠
- (٢٢) المصدر السابق ص ١٥٢
- (٢٣) المصدر السابق ص ١٥٢، ١٥٣
- (٢٤) المصدر السابق ص ١٥٤
- (٢٥، ٢٦) المصدر السابق ص ١٥٥
- (٢٧) المصدر السابق ص ١٥٦
- (٢٨، ٢٩) المصدر السابق ص ١٥٧
- (٣٠، ٣١، ٣٢) المصدر السابق ص ١٥٩

- (١) هكذا تكلم نجيب محفوظ (معايير) عبد المال الجماسي، ط ٣. الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦ ص ١١٥، ١١٦
- (٢) قصة «القوة الخالية» ص ٦٦ مجموعة دبيت صبي السمعة
- (٣) لكسندر السابق ص ٦٥
- (٤) قصة «القوة الخالية» ص ٦٦
- (٥) المصدر السابق ص ٦٦، ٦٧
- (٦) المصدر السابق ص ٦٧
- (٧) غاك بيرك، التطور الجيولوجي للألب المصري للمصور ١٩٦٤
- (٨، ٩) قصة «القوة الخالية» ص ٦٨
- (١٠) المصدر السابق ص ٦٩
- (١١، ١٢) لكسندر السابق ص ٧٠
- (١٣) قصة «وجها لوجه» ص ١٢٨

في هذا الحوار حدثنا الباحث محمد الحداد عن الحداثة والدولة الحديثة. فهو يرى أن الدولة التي تريد أن تكون حديثة يجب أن تكون قائمة على أساس المواطنة التي تقتضي المساواة السياسية والاجتماعية بين الأفراد. ويذهب في الحوار إلى إمكانية إطلاق نهضة ثانية للمرب إن توفرت العزيمة مع شراكة المراجعة النقدية للنهضة الأولى (القرن ١٩م).

الدكتور محمد الحداد حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون-باريس بإشراف للفكر الكبير محمد أركون. وقد أسس بالجامعة التونسية ماجستير الدراسات المقارنة للأديان والحضارات، وساهم بمئة محاضرات في ندوات دولية بأوروبا والعالم العربي.

صدر له العديد من الكتب منها :
- جمال الدين الأفغاني صفحات مجهولة من حياته، دار التوثيق - بيروت ١٩٩٧

- حريات تأويلية في الخطاب الإسلامي العربي، دار الطليعة - بيروت ٢٠٠٢

- محمد عبده، قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني، دار الطليعة - بيروت ٢٠٠٣

- مواقف من أجل التوير، دار الطليعة - بيروت ٢٠٠٥

- الإسلام : نزوات العنف وإستراتيجيات الإصلاح، دار الطليعة - بيروت ٢٠٠٦
- البركان الهائل: في آليات الاجتهاد الإسلامي وحدوده، دار المعرفة - تونس ٢٠٠٦

- ديانة الضمير الفردي ومصير الإسلام في العصر الحديث، دار المدار الإسلامي - بيروت ٢٠٠٧
- فضلا عن دراسات ومحاضرات بالفرنسية والفرنسية منشورة بمجلات مختصة ومعتمة.

■ تدريس في كليات الآداب العربية مادة الحضارة العربية ويقسمونها إلى حضارة قديمة وحضارة حديثة ويعني هذا أنه حقل معرفي له خصوصية ما. وهل هذه المادة - مادة الحضارة - تختلف عن مادة التاريخ العربي الإسلامي؟

- هذا التقسيم: أدب، لغة، حضارة، هو تقسيم قديم معروف، وجد في أقسام اللغات في الجامعات الأوروبية، وخاصة الفرنسية، منذ القرن التاسع عشر. وكان متضمنا في الجامعة التونسية منذ تأسيسها، وصفة خاصة

باحث في حركات الإصلاح والنهضة العربية الدكتور محمد الحداد: الاستشراق انتهى ولا توجد اليوم شخصيات كبرى تمثله.

حوار: إيل برفوت

يجب فهم الماضي انطلاقا من الحاضر وفهم الحاضر على ضوء الماضي (مارك بلوك)

(البروفيسور محمد الحداد جامعي

وباحث تونسي متخصص

في الإسلاميات وتاريخ

الأديسان. يشغل

اليوم منصب

أستاذ بالجامعة

التونسية وصاحب

كرسي اليونسكو

للمدراسات

المقارنة للأديان

بتونس. وهو

يعتبر أحد أهم

الباحثين المهمين

بحركات الإصلاح

والنهضة العربية.



الحداد

نزوت تنقذ واشترنجيات الإسلام

حالات التجاوز التي حملت لكن الشدا
يحفظ ولا يقاس عليه. لا أرى هذا الأمر
مدعاة للإثارة النزاعات والبلابل سوى أن
هناك خصومات شخصية تقع في الكليات
والبهاصات وتحاول أن تقدم نفسها للراي
العام على أنها مناهضات علمية أو فكرية أو
ثقافية وهي في الحقيقة مجرد منازعات
شخصية.

■ ما تقييمك لتوافق البحث في الفكر
والحضارة العربية الإسلامية في العالم
العربي اليوم مقارنة مع بحوث المستشرقين
والمستعربين في الغرب؟

- الاستشراق انتهى. لا توجد اليوم
شخصيات كبرى تمثل الاستشراق في حجم
أشخاص مثل «ماسينيون» أو «دوركان»
أو «ماكسيم روجنسكو» أو «ديروكلان» أو
«نيكسون»، هذا الجيل من المستشرقين قد
انتهى، هناك اليوم جيل آخر ربما يسميه
البعض جيل المستعربين وهم أشخاص قد
تخصصوا في اللغة والأدب العربية في
الجامعات الغربية، هذا الجيل ضعيف في
أوروبا، لماذا لأن دراسة العربية والحضارة
العربية والتاريخ العربي لم تعد له الآن في
أوروبا نفس المكانة التي كانت له في النصف
الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول
من القرن العشرين، وهذا أمر يمكن أن
نراه عياناً إذا تأملنا عدد الطلبة الأوروبيين
الذين يتوجهون إلى دراسة العربية، إنه
عدد أقل من القليل، نولاً أن بعض الطلبة
المهاجرين العرب وبعض الطلبة من أصول
عربية يسجلون في أقسام العربية لأغلبت
منذ زمن. الأسباب معروفة، هي أسباب
اقتصادية واجتماعية، إن الشخص الذي
يتخرج من جامعة غربية بإجازة في العربية
لم يعد يجد له موطناً شغل وهذا سيمتسك
طبعاً على طبيعة هذه البحوث وقد
بقي الاهتمام اليوم موجهاً نحو الجانب
السياسي نظراً للأحداث المالية وأهمية
وسائل الإعلام، لقد تقلصت البحوث
العميقة والدراسات الحالية هي في الغالب
بحوث ترتبط بما هو سياسي وبما هو
آني وفقدت صفاتها في التراث وفي الفكر
القديم، لمة بعض الاستثناءات طبعاً، لكن
ما أصفه هو المسار العام في أوروبا. وبمنا
لثة بعض الاختلاف في الولايات المتحدة
الأمريكية، حيث تشجع بعض الجامعات
الدراسات العربية والإسلامية خاصة بعد
أحداث سبتمبر ٢٠٠١، إذن انتهى جيل
المستشرقين والمستعربين الجدي والمجرب
والجيد أصبح نادراً.

أما في الجامعات العربية فالحال يظل
ضعف ما أنتجه المستشرقون في السابق
لكن إذا قارناه بجيل المستعربين الحاليين
فربما يساويه أو يفوقه في بعض الأحيان،
شبه طبعي وشبه قديم وليس المؤرخ
هو الذي يدرس تاريخ الأدب ولا شاعر
ولا غرابية في أن يكون المختص في الأدب
هو الذي يدرس تاريخه، وعليه فإن كل
الاختصاصات يمكن لها أن تستعمل
التاريخ ولكن بشرط أن يكون استعمال
التاريخ في اختصاصها وليس خارجها ولا
يتحول المختص في الأدب إلى مؤرخ مثلاً
أن تظل الأمور في حدود مقولة وهي
إطار ما يعرف بتاريخ الأفكار أو التاريخ
الثقافي، والتخصص التي تدرس في مادة
الحضارة لا تدرس باعتبارها تاريخاً لكنها
تدرس باعتبارها فكراً، فمثلاً يمكن أن
تدرس مقدمة أقوم المسالك لخير الدين
التوماني باعتبارها تقدم صورة عن تيار
فكري في مرحلة تاريخية معينة ولا يعني
ذلك أن الذي يدرس هذا الأثر في إطار
ما يسمى بالحضارة العربية هو شخص
يتناول على التاريخ، فهو سيأخذ هذا
الأثر من جانبه الفكري. أجل هناك بعض

قسم العربية، إننا إذ عدنا إلى الشؤون
المؤسسية رأينا أن بعضهم كان يعمل إلى
التخصص في قضايا لغوية والبعض
الأخر في قضايا أدبية وقسم ثالث قد
طرح على نفسه التخصص في قضايا
فكرية حضارية، وفي ذلك العهد كان عدد
الأساتذة والباحثين عدداً محدوداً لهذا
لم تبرز حاجة للتخصص الواضح بين هذه
المنازع الثلاثة في الاهتمام والاختصاص
بل الحدود كانت غائمة بين الاختصاصات
الواسعة مثل العربية والتاريخ، والبعض من
الشخصيات العلمية المرموقة من مؤسسي
الجامعة التونسية قد انتقلوا أحياناً من
اختصاص إلى اختصاص آخر، مثل
الأساتذة محمد الموسوي ومحمد الطالبي
والشاعر التلي، ومع تطور عدد الأساتذة
والباحثين وما فرضه ذلك من تنظيم إداري
أكثر دقة تشكلت لجان للاختصاصات
الضيقة فتميزت مثلاً لجنة الحضارة
عن لجنة اللغة أو لجنة اللغة عن لجنة
الأدب، ولكن هذه التقسيمات في رأيي
هي تقسيمات إجرائية أساساً وينبغي أن
لا تتحول إلى عامل تجاذب وتضام ولا
أن يكون تنظيم الاختصاص الضيق مدخلاً
لتضييق العقول والاهتمامات، فمثلاً يمكن
أن نلاحظه مع الأسف في الوقت الحاضر،
إذ عمل اللغويين على التضييق في مساهمات
تدريس الحضارة غير مبررين بنتائج ذلك
في المستقبل على عقول الطلبة وقابليتهم
للتطور والتفكير الحسنة، وأعتقد أن
نست هناك قضية كبرى يمكن أن تثار في
هذا المجال إذا اقتصرنا في الموضوع على
جانبه العلمي والتعلمي، وينبغي ألا نخلط
بين الخصومات الشخصية وبين القضايا
العلمية.

■ هل هناك اختلاف في المناهج
والمناهج والأليات في البحوث الحضارية
والبحوث التاريخية؟

- أعتقد أن كل العلوم اليوم أصبحت
متعددة المناهج وكل باحث أصبح ينتهج
على مناهج عديدة للقيام ببحثه لذلك
أقول هنا أيضاً إنه لا داعي للمنازعات في
قضية المناهج، فالنموذج يحتاج إلى مجموعة
من المناهج والمناهج قد يقتبسها من عالم
الاجتماع أو من عالم اللغة، والأمراً ذاته
يصح على أي مختص آخر، والتاريخ يصفه
خاصة يستعمل في كل العلوم والدليل على
ذلك أنه لا يوجد شخص يمكن أن يمتزج
على تدريس تاريخ الأدب مثلاً، سواء أكان
عربياً أو فرنسياً أو إنجليزياً أو غيره،
ولا يوجد شخص يقول إن مؤرخاً تاريخ
الأدب ينبغي أن يكون مؤرخاً متفخراً من
أقسام التاريخ، معنى ذلك أن استعمال
منهجية تاريخية في الأقسام الأدبية هو

لقد تقلصت البحوث
العميقة والبحوث
الحالية هي في
الغالب بحوث ترتبط
بما هو سياسي وبما
هو آني وفقدت
عمقها في التراث
وفي الفكر القديم



كل أنواع الدراسات العقيدة لم تعد تخطى بالاهتمام لذلك أرى واقع البحث يتجه نحو مزيد من التدهور

إذا قارنا بالامتيازات التي كانت للمعتق في القرن التاسع عشر وهامش القدرة والحرية والتأثير التي كان يتمتع بها لشعرنا بنوع من التراجع، ولكن ينبغي أن لا تأخذ الأمر فقط من خلال المقارنة بين مستوى النخبة وإنما من خلال المقاربة بين كافة أصناف المجتمع فسنرى اليوم أن الأصناف التي يمكن لها أن تصل إلى التعليم والثقافة في المجتمع أصبحت واسعة جدا بهمك أن التعليم أصبح متاحا للجميع في حين كان التعليم نخبويا في السابق، إذن هناك تقدم إذا قارنا بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين وهناك تحديث وليست هناك حالة، التحديث هو سيروية، وقد نعيش عليها البهائم الشديد لكنها سيروية موجودة ولا يمكن لنا نفها.

■ ما هي أسباب فشل قيام الدولة المصرية بمصر رغم الجهود التي قام بها محمد علي؟ وهل هذه الأسباب داخلية أم خارجية؟

■ الأسباب هي داخلية وخارجية في الوقت نفسه. فالإصلاحات التي قام بها

الأمر يختلف بين بحث وآخر وبحث وآخر، ربما نلاحظ في تقييمي الكثير من السلبية، ذلك أنني أرى الدراسات في الحضارة العربية الإسلامية في تراجع من حيث العمق، وهي تشكو اليوم من غلبة الهاجس السياسي والهاجس الأمني، والحضارة العربية الإسلامية ليست سياسة فقط وليست نزعات سياسية وقضايا سياسية وحسب، اليوم مع الأسف سيكون صميا جدا أن نجد شخصا مثل «هنري كوربان» يفسر حياته لدراسة الفلسفة الإشرافية الإسلامية بها فيما من تقدم وشموس ويكتب أكثر من عشرة مراجع ضخمة في الموضوع، صعب لأن هذا النوع من الدراسات لم يعد اليوم يحظى باهتمام القراء ولا دور النشر ولا مراكز البحث، وكل أنواع الدراسات العميقة لم تعد تحظى بالاهتمام لذلك أرى واقع البحث يتجه نحو مزيد من التدهور والذي يحاول أن يقوم ببعض جادة لإنقاذ هذا على حساب أسرته ووقته ومستوى معيشته وهذا لا يبشر بخير في المستقبل.

■ خلال القرن ١٩ تعرضت البلاد العربية إلى صدمة الحضارة، ومنذ ذلك الوقت توجت كل محاولات التحديث بالفشل من تجربة محمد علي إلى اليوم. فهل أصبح العرب يعانون من عقدة الخفاء لعدم دركهم على النهضة والعدالة وما هو مفهوم النهضة والتحديث؟

■ لا أظن ذلك، وأنا لمست متشابها في هذا الموضوع وقد اختلف في ذلك عن الكثيرين من المختصين. أعتقد أننا إذا قارنا بين وضع العرب في القرن التاسع عشر ووضعهم الحالي رأينا تقدما ملحوظا على وجه العموم لأن المقارنة لا ينبغي أن تقتصر على مستوى النخبة وإنما ينبغي أن تكون مقارنة شاملة. ربما على مستوى النخبة التقدم ليس بارزا، ولكن إذا أخذنا المقارنة إلى مستوى شامل نجد أن شبابنا، فلنأخذ مثلا عدد الشباب الذين كانوا يذهبون إلى المدارس في القرن التاسع عشر وعدد الذين يذهبون إلى المدارس الآن، أو نسب وفيات الأطفال في القرن التاسع عشر ونسبها اليوم، أو نسب النساء للتعليمات في القرن التاسع عشر ونسبهن اليوم، أو معدل الأمية في القرن التاسع عشر ومعدل الأمية اليوم... إلخ لقد تحقق تقدم كبير ومعهم بلا شك، إلا أن النخبة في القرن التاسع عشر كانت نخبة فلا وعددها محدود وما تتمتع به من امتيازات هو كبير جدا، في حين أن النخبة المتفككة اليوم أصبحت تتمتع بامتيازات أقل بكثير وتعميم التعليم هو من أسباب ذلك. أصبح المثقف إنسانا عاديا وموظفا وبالتالي

محمد علي كانت نخبوية فهو قد ركز على الإصلاح العسكري، وإصلاح التعليم كانت الغاية منه تكوين موظفين في خدمة الدولة أو موظفين في الجيش، كلية الطب مثلا بدت من أجل معالجة ضحايا الحروب والمواجهات، هذه الإصلاحات كانت إصلاحات فوقية منزلة عن القاعدة، هناك هناك شيء ينقص تجربة محمد علي هو النظر إلى مصر شعبا ومجتمعاً، لذلك فإن حكمه رغم تميزه بإصلاحات جريئة ومهمة بقي مشدودا إلى تصور قروصيني للدولة والمجتمع وغابت عنه فكرة المواطنة وظل محمد علي ينظر إلى القوة على أنها القوة العسكرية أساسا أو أن الجزء الأساسي من القوة هو الجزء العسكري وأن بقية عناصر القوة تخدم الجزء العسكري وليس العكس، هذا بعض الأسباب الداخلية، أما الأسباب الخارجية فمعها عدم استبعاد القوى الأوروبية/الغربية لأن تترك فرصا لتجارب الحضارة خارج العالم الغربي وأن تصبح هذه التجارب قوية لأن هذا يهدد مصالحها كقوة غربية تريد أن تكون هي وضع السيطرة، هذا أمر طبيعي، العرب في السابق عندما كانوا مسيطرين منعوا أيضا الشعوب الأخرى من أن تصبح لهم القوة والنمعة، طبيعي أن الأطراف المسيطرة تمنع الآخرين من أن يأثروا أسباب القوة خوفا من أن تستعمل هذه القوة ضدهم. ولهذا في القرن التاسع عشر القوى الأوروبية التي كانت متحمكة في المتوسط وفي العالم أرادت من مصر أن تمضي في تجربة التحديث بمعنى تجربة الانفتاح على الحضارة الغربية وحتى لتدريب الحياة الاجتماعية في مستوى النخبة ولكنها لم تكن تريد ولم تكن تقبل أن يصبح محمد علي زعيما من الزعماء الذي يقع التفاوض معهم على قدم المساواة والندية في قضايا السياسة الدولية. لذلك عندما وصل محمد علي إلى حجم معين تدخلت القوى الأوروبية كما هو معلوم لتقريبه، هذا ما رأيته في القرن التاسع عشر والقرن العشرين وأعتقد أن الأمر سيتواصل على هذا الشكل وهو لا يخفى العرب فقط، نرى أيضا أن هناك محاولات لإعاقفة التطور الصيني لأن الصين أصبحت تمثل تهديدا، ومحاولات لاختواء التطور الهندي كي لا يخرج عن النموذج الغربي، والتابع نتائج أزمة حادة بين روسيا والغرب، هذا الأمر يدخل في مجال العلاقات بين الدول ولا يشذ عنه الواقع العربي، إنما مشكلة العرب هي أنهم تمسروا دائما إلى القوة هي قوة عسكرية وهذا ما جعل محاولاتهم ترتطم بسرعة بالقوى الغربية. محمد علي كان يريد التوسع وقد توسع باتجاه الشام





وأصبح يهدد الخلافة العثمانية، من هنا تدخلت إنجلترا بدعوى حماية السلطان العثماني، لولا ذلك المواجهة من قبله بدل الاهتمام بتوطيد التجربة الإصلاحية في مصر ولولا التفاهت على الفوز والتوسع لكان لتجربة محمد مسار آخر أكثر فائدة لمصر والعالم العربي كله. هذا المآزق تراء يتكرر في كثير من الأحيان وهو منزل يؤدي دائما إلى الكارثة وأعتقد أن هذا الخطأ نفسه قد تكرر مرات كثيرة بعد ذلك، إلى يومنا هذا.

■ تطرح إشكالية الدولة والدين على مستوى نظام الحكم في بلداننا العربية فكيف يمكن أن نعطي الدولة العلمانية ونجتاز المفاصلة بين طرفي المعادلة الدولة والدين؟

- هذا يرتبط بمشروع فكري ثقافي حضاري، علاقة الدولة بالدين هي إشكالية مثل إشكاليات أخرى عديدة تتطلب طرحا متوازنا وواقعا. والحاصل اليوم أن هناك اتجاهات علمانية تقبّ قضية الدين واتجاهات دينية تنبّ قضية العلمانية أو تعتبر العلمانية كفرا ورتفعة. الدين هو معنى موجود والعلمانية هي أيضا معنى موجود ويمكن تصور المفاصلة بطريقتين، هناك ما يسمى التصور الأديني وهناك ما يسمى التصور الأقصى، البعض يعتبر العلمانية فلسفة شاملة للحياة لكن التصور الأديني هو تصور يقتصر على الأبعاد الاجتماعية للعلمانية وهذا لا مناص من القول به بين الجميع، إن فكرة المواطنة تقتضي المساواة والمساواة تطرح مشكلة تعدد الأديان والمذاهب وبالتالي فإن الدولة لا يمكن لها في نفس الوقت أن تلتزم بمبدأ المساواة ومبدأ المواطنة وأن تكون قائمة على أساس ديني في المجتمع المعاصر القائم على التعددية الدينية والثقافية، انظر مثلا المجتمع المصري، هناك مسلمون وهناك مسيحيون، والدولة ينبغي أن تعامل هؤلاء على قدم المساواة وليس بحسب انتمائهم الديني. في العراق هناك فئة وهي لبنان هناك فئة وشعبة ومسيحيون وكاثوليك وأرثوذكس، فلا ينبغي أن تقوم سياسة الدولة على اعتبارات دينية ولا أنطرت معاملة المواطنين على قدم المساواة وانتهى مفهوم المواطنة. هذا الشكل لم يطرح في السابق لأنه كان مقبولا أن توجد درجات في التعامل السياسي مع الناس وفكرة المواطنة لم تكن معروفة، أما الدولة التي تريد أن تكون حبيبة فلا بد لها أن تكون قائمة على أساس فكرة المواطنة والمواطنة تقتضي المساواة السياسية والاجتماعية بين الأفراد. هذا الأمر جديد ومعاصر وينبغي التوافق معه لذلك لا بد

من أطروحات واقعية وعميقة تتجاوز هذه المفاصلة، مفارقة الدين والدولة.

■ هل موضوع المجتمع المعاصر يبرأه موضوع الدولة العلمانية؟

- نعم كما ذكرت هناك حد أدنى يجعل الدولة لا تتدخل في القضايا الدينية إذا كان هذا التدخل منافيا للمساواة والمواطنة في المجتمع. المجتمع المصري يتكون على أساس الحرية الشخصية واحترام التعددية والاختلاف ولا ينبغي ذلك أن تدعى الدولة الجوانب المعالية من الدين مثل إقامة الشمار. لكننا لا نتدخل في القضايا المعنوية إلا إذا كان لها وقع على الأمن العام للمواطنين، ولا تتدخل في حرية المعتقد ولا تفرض شيئا على أحد سوى القوانين العامة المنظمة للتمايش بين المواطنين، وعليها أيضا ألا تضع لأي طرف بالأعتداء على طرف آخر باسم الحقيقة الدينية.

■ هناك أطروحات تقول مفهوم العلمانية لا يتعارض مع الإسلام، فكيف ذلك؟

- الأطروحات التي تقول بأن مفهوم

العلمانية لا يتعارض مع الإسلام وكذلك الأطروحات المضادة التي تقول بأن مفهوم العلمانية يتعارض مع الإسلام ليست لها قيمة وهي تمكس جهل قائلها، لماذا؟ لأن مفهوم العلمانية مفهوم حديث لم ينشأ إلا في عصرنا وفي ظل أشكال الحكم والمواطنة الحديثة ومع بروز ما يسمى بالدولة الوقننية، فلا يمكن أن يتعارض ولا أن يتوافق مع الإسلام لأن القضية برمتها لم تكن مطروحة عندما أتى الإسلام ولأن شكل الدولة في القضاء التي أتى فيه الإسلام لا علاقة له بتاتا بشكل الدولة كما هي عليه اليوم. الذين يبحثون عن علمانية داخل الإسلام أو الدين على العكس يلجأون إلى النصوص الإسلامية لإدانة العلمانية لم يهتوا شيئا من أصل القضية، وما يقومون به هو عين الجهل فمسألة العلمانية لا تطرح إلا في إطار الأشكال الحديثة للدولة والسلطة، والدولة العلمانية داخل الإسلام أو الدين مع العلمانية ومع تكنولوجيا الاتصال الحديثة ينشأ بعد قرن أو بعد قرنين شكل جديد للدولة لا علاقة له بالشكل الذي نعرفه اليوم، وعليه، من الخطأ أن نحاسب ونقيم فكرة حديثة انطلاقا من أوضاع قديمة أو المكس بالكمس، فهذه الأطروحات هي أطروحات لا علمية ولا تاريخية.

■ بعد تجربة تركيا في العلمنة هل يمكن اليوم أرضية العلمانية بالبلاد العربية أم أن ذلك من قبيل المستحيل؟

- التجربة التركية هي تجربة تدعو إلى الحذارة الدقيقة، فهي تجربة ذات خصوصيات وهذه الخصوصيات لا تلتقي مع خصوصيات الدول العربية ولكن ينبغي أن نشير هنا إلى أن الدول العربية ذاتها لا تحمل جميعا الخصوصيات نفسها، في الحقيقة كل الخصوصيات إنما انتجها مسار تاريخي مختلف بين مجتمع وآخر، قبل تركيا كانت إيران دولة علمانية وربما أكثر علمانية من تركيا ولكنها تحولت منذ ١٩٧٩ إلى دولة إسلامية وتركيا اليوم تحكمها حكومة إسلامية مع أنها قامت على أساس علماني لكن لا ننسى أنها كانت مدة قرون عاصمة الخلافة الإسلامية وأن عاصمتها استقبلت ما زالت إلى اليوم نقطة عبور تجارية وسياحية لأغلب أجزاء العالم الإسلامي. فبم تتشبه الخصوصية التركية في تركيا، الحركة الإسلامية لم تنشأ من المساجد لأن المساجد كانت تحت رعاية ومراقبة الدولة العلمانية والأشخاص الذين هم اليوم في الحكومة

العلمانية لا تتعارض مع الإسلام وكذلك الأطروحات المضادة التي تقول بأن مفهوم العلمانية يتعارض مع الإسلام ليست لها قيمة وهي تمكس جهل قائلها، لماذا؟ لأن مفهوم العلمانية مفهوم حديث لم ينشأ إلا في عصرنا وفي ظل أشكال الحكم والمواطنة الحديثة ومع بروز ما يسمى بالدولة الوقننية، فلا يمكن أن يتعارض ولا أن يتوافق مع الإسلام لأن القضية برمتها لم تكن مطروحة عندما أتى الإسلام ولأن شكل الدولة في القضاء التي أتى فيه الإسلام لا علاقة له بتاتا بشكل الدولة كما هي عليه اليوم. الذين يبحثون عن علمانية داخل الإسلام أو الدين على العكس يلجأون إلى النصوص الإسلامية لإدانة العلمانية لم يهتوا شيئا من أصل القضية، وما يقومون به هو عين الجهل فمسألة العلمانية لا تطرح إلا في إطار الأشكال الحديثة للدولة والسلطة، والدولة العلمانية داخل الإسلام أو الدين مع العلمانية ومع تكنولوجيا الاتصال الحديثة ينشأ بعد قرن أو بعد قرنين شكل جديد للدولة لا علاقة له بالشكل الذي نعرفه اليوم، وعليه، من الخطأ أن نحاسب ونقيم فكرة حديثة انطلاقا من أوضاع قديمة أو المكس بالكمس، فهذه الأطروحات هي أطروحات لا علمية ولا تاريخية.



الذين يبحثون عن علمانية داخل الإسلام أو الذين على العكس يلجأون إلى النصوص الإسلامية لإدانة العلمانية لم يهتوا شيئا من أصل القضية

إن بنى بنفسه عن الصراعات الاجتماعية والسياسية المباشرة ولا أصبح جزءاً منها وخسر سلطته المعنوية والتباً إلى العنف بدلاً من هذه السلطة.

■ تناولت بالوس في كتابه «البركان الهائل، في أليات الاجتهاد الإسلامي» الطاهر الحداد الذي اتهمه أحد الباحثين التوتنسيين بأنه منخرط في الحركة التبشيرية ببتونس وعيّل للاستعمار الفرنسي لدعوته إلى تحرير المرأة. فما هذا الرأي الخطيء؟

– كلمة «البركان الهائل» هي مأخوذة – في الحقيقة – من قولة للطاهر الحداد وقد نفقت نظري لأنها استعملت استمارة للثورة الدينية والإصلاح الديني اللذين رآهما الحداد ضروريين لتحقيق الإصلاح الاجتماعي العام. فقد رأى أن المجتمعات الإسلامية تحتاج إلى بركان هائل بمعنى ثورة دينية وأصلاًحاً دينياً عميقاً وليس فقط مجرد ترويح، كما كان يريد بعض الشيوخ آنذاك. هناك منهجية معينة وروح معينة هي روح هذا البركان الثائر. هذا البركان الهائل، هذه البروق إما تقبلها أو أن ترفضها، ومن يقبلها هو حرّ في رأيه ومن يرفضها فهو محترق في رأيه، لكن المهم أن نزعّم أن الطاهر الحداد ومناوئيه كان لهم نفس الفكر وأن الاختلاف بينهم كان مجرد اختلاف عروضي كما يريد أن يقتنما بعض الباحثين اليوم من الذين يحرفون التاريخ لأسباب سياسية. وأما البعض آخر فإنه يدل أن يطرح القضية في إطارها الفكرية والثقافية والحضارية فإنه يستعمل الطريقة القديمة التي استعملها خصوم الطاهر الحداد وهي طريقة الاتهامات الشخصية ومن هنا بدأ بعض الباحثين بممارسة بملاعة الطاهر الحداد بالتبشير أو بملاقته بالاستعمار. الطاهر الحداد كان مناضلاً أكثر بكثير من أغلب الشيوخ الزيتونيين في ذلك الوقت وهذا الأمر لا يحتمل أي نقاش أو تأويل فلهذا لا أعتقد أن هذه التهم تصمد أمام الفحص التاريخي والتحليل العلمي ولكن نرى مع الأسف بعض الباحثين اليوم يمرض بهذا النوع من الاتهامات من منطلق التحريف والأيديولوجية لأنه تعوزه الحجّة والدليل.

■ هل يمكن اعتبار كتاب علي عبد الرزاق «الإسلام وأصول الحكم» بطلاناً للعلمانية؟

– كتاب علي عبد الرزاق «الإسلام وأصول الحكم» هو كتاب له قيمة تاريخية باعتبار علي عبد الرزاق من أوّل الكتاب الذين تجرأوا على قضية الخلافة في وقت كان الحديث فيها صعباً ولكن اليوم كل الناس متفقون على رأي علي عبد الرزاق فلم يعد بمقلد للخلافة مجدداً إلا فئة قليلة

مع محمد عبده. فما هذه الخصومة؟ وما هي أسبابها؟ خاصة أنك تناولت بالنسب محمد عبده في كتابك، محمد عبده، قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني.

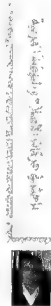
– نعم هذه المجادلة أعتبرها مجادلة مؤسسة وسهية وكنت قد تحدثت عن ملامستها التاريخية في كتابي محمد عبده: قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني (ببيروت، دار الطليعة، ٢٠٠٣) ثم عدت إليها مجدداً في كتاب «ديانة الضمير الفردي ومصير الإسلام في العصر الحديث» الذي صدر سنة ٢٠٠٧. فقد خصصت لها الفصل الثاني في هذا الكتاب وعنوانه «العلمانية والإصلاح الديني: عود على مجادلة سنة ١٩٠٣». عدت إلى هذه المجادلة بالتحليل لأنني المسكوت عنه في خطاب فرح أنطون وفي خطاب محمد عبده ودعوت إلى تغيير هذا المسكوت عنه لدى الجانبين أو رفعه إلى السطح ووضع في مجال التفكير المنهجي والموضوعي والصريح والجلي كي تتمكن من تجاوز هذه المغارة. لذلك أعتقد أننا مازلنا اليوم في جدل لم يتطور كثيراً عن الشكل الذي خاضه به محمد عبده وفرح أنطون مع أن أكثر من قرن فصلنا اليوم عن هذه المجادلة. لا تتجح عملية التجاوز إلا بأن نهيد صهاغة طرح العديد من الأسئلة المرتبطة بهذه المجادلة أو هذه الخصومة. محمد عبده كان حالاً عندما تصور أن الدين يحقق الأخلاق المثالية في المجتمع، وأنطون كان ينطلق من تصور ليبرالي مفرد للدولة يراها مجرد وسيلة للحفاظ على الحريات العامة، الدولة الحديثة ليست هذا ولا ذلك، عليها أن تتبجح في توفير إطار سلمي لمعالجة اقتسام المصالح والمكاسب بين القوى الاجتماعية المتباينة وتجنب الاستبداد والفساد وهما الشكلاّن الأعظم للفساد. وإذا أراد الدين أن يساهم في البناء الأخلاقي العام ف عليه

التربية الإسلامية ليسوا من علماء الدين ولا من وعظا المآجد وإنما هم أشخاص عاديون تأمروا دراسات حديثة وأهم معرفة جيدة بالعالم ولهم ثروات يستثمرونها في البلدان الغربية وكذلك يريرون الانتماء إلى المجموعة الأوروبية. إنهم لن يفامروا بالتراجع عن العلمانية أو بالتراجع عن الاعتراف بإسرائيل أو أي شيء آخر فيضرب الغرب. أعتقد أن تركيا والبلدان العربية وإيران أيضاً سوف تصل شيئاً فشيئاً إلى تحقيق حدٍّ أدنى من العلمانية، ليست العلمانية الشمولية كما طبقها أتاتورك، ولكن العلمانية بمعنى احترام المواطنة واحترام مبدأ المساواة بهذا المعنى لا بد أن تحقق كل المجتمعات ذلك. أعتقد أن هناك العديد من التنازلات سواء في تركيا أو في إيران أو في البلدان العربية تدفع إلى قبول مبدأ الحد الأدنى من العلمانية في التسخير السياسي.

■ ما هي أسباب صعود التيارات التركية التركية اليوم إلى السلطة؟ رغم الجهود التي بذلها مصطفى كمال أتاتورك لتحديث تركيا وتثبيت العلمانية بها؟

– هي الحقيقة هذا الأمر ليس مستغرباً لأن هناك تيارات سياسية تقليدية في تركيا قد هزمت واستبدت بعضها البعض في إطار الصراعات الداخلية وبرزت تيارات جديدة يجذب الناس وبغري التنازلات، لكن كما أشرت منذ قليل أن التيار الذي يسيطر اليوم على الحكومة التركية هو في الحقيقة عنتق عن الحركة الإسلامية التقليدية وهو ليس إسلامياً بالمعنى العميق والثاقمون على الدولة التركية اليوم هم في الحقيقة رجال أعمال والبعض منهم له مصالح مالية واستثمارات مع بعض البلدان الأوروبية مثل ألمانيا لذلك هم يسمون لإسماج تركيا في المجموعة الأوروبية. لو سألت شخصاً زار تركيا قبل الحكومة الإسلامية وزارها بعدها فإنه سيقول لك أنه لا يجد تقيهاً أصلياً وكبيراً ونوعياً في تركيا. على أنك لو سألت شخصاً زار إيران في عهد الشاه ثم زارها في عهد الثورة الإسلامية لقال لك أن كل شيء قد انقلب رأساً على عقب. هذا هو الفرق بين الزعيمين. أعتقد أن الحكومة الإسلامية لا تصلح إلى العلمانية إلا الاسم وبعض القضايا الأخرى الرمزية مثل الحجاب ولكنها لن تمضي إلى أبعد من ذلك وسياستها في المجال الاقتصادي وفي السياسة الدولية لا تختلف كثيراً عن السابق إلا أن هادتها أكثر نشاطاً ومبادرة لأنهم يعملون تحت الضغط.

■ كان فرح أنطون على جدل وخصومة



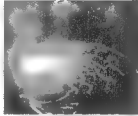
كتاب علي عبد الرزاق «الإسلام وأصول الحكم» هو كتاب له قيمة تاريخية باعتبار علي عبد الرزاق من أوّل الكتاب الذين تجرأوا على قضية الخلافة

د. محمد الحدة



البركان المائل

في أوقات الاجتهاد الإسلامي وعصره



تدعيم علاقته بالخلافة العثمانية وتطبيق التنظيمات والبعض دعا على العكس إلى الابتعاد عن تلك الخلافة التي ستكون مصدر بلاء للبليد بما أنه يتحمل تبعات السياسة الخارجية للسلطان. وقد رفض البيانات تطبيق التنظيمات واقتراحوا عهد الأسان بديلا عنه كي لا يظهروا بمظهر التابع للخلافة، وقام أحمد بي ببول زيارة رسمية خارج البلد غير عابئ باحتجاجات الخلافة. إن تونس تطلعت قبل غيرها من معمر (تايو) الخلافة، سواء في نظر سياسيينها أو في نظر مثقفيها.

■ ألت من العاديين لحركة الإصلاح والنهضة العربية وإلى أي مدى ساهمت حركة الترجمة والمصاحفة في النهضة العربية؟ وما هو المورد التي قامت به؟

- أنا من الذين اهتموا اهتماما كبيرا بهذا الجانب. الصحافة العربية كان لها دور أساسي في النهضة العربية ولم تكن النهضة العربية ممكنة لولا الصحافة. دخول الصحافة مثل دخول لغة جديدة ومثل دخول أسلوب جديد في التفكير. النهضة هي الصحافة، فكل رواد النهضة كانوا صحافيين أو كتبو في الصحف مثل الطولوي والأفطاني والشدياق ومحمد عبيد والطاهر الحداد. المطبعة والمصاحفة ثورتا الفكر العربي وهما أداتنا النهضة وهذا الأمر نراه قد حصل أيضا في أوروبا لأن النهضة الأوروبية نشأت أيضا مع نشأة المطبعة فالانتقال من وسيلة معينة في انتشار الأفكار إلى وسيلة أخرى ليس انتقالا عرضيا فقط إنه يؤدي أيضا إلى تطوير المحتوى. والترجمة كانت مرتبطة أيضا بالصحافة لأن مصحفي القرن التاسع

من التصبيين ولا اعتقد أن هناك اليوم من يريد إعادة الخلافة. هذا يبين كيف أن بعض الأفكار تصير في مرحلة معينة فيصعب التفكير خارجها شبه مستحيل، ولهذا عندما قال عبد الحميد اليازق أن الخلافة ليست شيئا ضروريا للشك قامت الدنيا وقدت، في حين لا نرى اليوم كثيرين يداخون من فكرة الخلافة. الأفكار كما ترى ترتبط بعصرها وظروفها فأعتقد بالمعنى أن فكرة علي عبد اليازق أصبحت فكرة من تحصيل الحاصل، نحن اليوم لم نعد نعلم حتى بالوحدة العربية فما بالك بالوحدة الإسلامية؟ هذا لا ينبغي طبعا أنه من الممكن أن تقوم علاقات تعاون بين العرب وإسلامات تعاون بين المسلمين وأن نمضي في اتجاه وحدة عربية مثل الوحدة الأوروبية تكون ذات شكل واقعي ومقبول، أو أن توجد علاقات روجية بين مختلف أجزاء العالم الإسلامي كما هو موجود بين أجزاء العالم المسيحي الكاثوليكي أو بين أجزاء العالم المسيحي الأرثوذكسي أو العالم البروتي، لم ؟؟ ولكن أن توجد هيئة سياسية واحدة وشخص واحد يقود الجميع، اعتقد أن هذه الأفكار قد انتهت ولم يعد هناك من يداخ عن حلها دفاعا جنيا فما يعني في قضية كتاب علي عبد اليازق هو هذا الدرس الهام: كيف أن فكرة مثل هذه في بداية القرن العشرين كانت غير متصورة وغير مفكر فيها بينما أصبحت اليوم فكرة عادية وبسيطة.

■ قضية العلمانية تجاوزت الشكل الذي طرحها به علي عبد اليازق الذي لم يدع إلى العلمانية في كتابه، الشكل الذي طرحه هو شكل فقه: هل نجد في القرآن والسنة قضية الخلافة؟ طبعا الفكر العلماني لا يقوم على هذه الأشكال الفقهية في طرح المسائل السياسية.

■ كانت تونس سبلة في حركة الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي في العالم العربي، هل تعلمنا بالفكر التونسي "أحمد أسقا" الذي تناول مسألة الخلافة قبل علي عبد اليازق بصورة سنوات؟

- أحمد أسقا ناقش أطروحة بجامعة السوربون بباريس بدا فيها واضحا تأثره بالفكر السكياتي الحديث ونقشه لفكرة الخلافة وقد سبق قبل علي عبد اليازق وهذه الأطروحة هي الآن بصدد التعريب وستشر بعد ذلك. أود أن ألفت الانتباه إلى أن التشكيك في فكرة الخلافة يرجع إلى القرن التاسع عشر، آنذاك انقسمت النخبة التونسية إلى قسمين في تحديد أفضل الطرق للنهضة وتونس وجنيتها الضغوط الخارجية، البعض دعا إلى

عشر كانوا يرون أن واجهم أن يتقاربوا إلى القرائن العربي ما يحصل في العالم وألذا تقاربوا إليه أخبار الحروب والنزاعات ولكن تقاربوا إليه أيضا ما يحصل في العالم من اكتشافات ومخترعات وتلقوا إليه ما يصدر من كتب جديدة وما ينشأ من تيارات الفكر وإلى غير ذلك، ومن هنا جذات الترجمة ترجمة تقريبية في الصحف قبل أن تتحول إلى ترجمة احتراف، فالطباعة والمصاحفة والترجمة هي عناصر قد نشأت متزامنة في العالم العربي وكان لها الدور الأكبر في النهضة العربية.

■ سؤال أخير أصبح العرب غير فاعلين في التاريخ بل أصبحوا فاعلين بهم وهل أن قهرهم أن يبقوا خارج التاريخ؟ كيف لهم أن يستأنفوا نهضتهم؟

- هناك دورات حضارية وهناك العديد من الحضارات التي كانت قوية ثم ضعفت. العرب لم ينصحو في تحقيق كل الأهداف التي وضعوها لنهضتهم وهذا راجع إلى ثلاثة أسباب في رأيي، أولا، الأهداف كثير من الأحيان لم تكن واقعية فالإنسان لا يمكن أن يلزم بمزامنة القوى العالمية إذا كان غير قادر على إنشاء واختراع أبسط الأشياء الضرورية للحياة اليومية، لا بد من طرح أهداف واقعية، الأهداف لا تلحظ بالنظر إلى الماضي البعيد ولكن تطرح بالنظر إلى الإمكانات الحقيقية والفعالية للحاضر، فضلا على أن هذا الماضي البعيد لم يكن دائما مجيدا بالصورة التي تصورنا وتضاهيها، ثانيا، إن بعض الأمور قد وقع التفرير فيها أو ربما اعتبرت من الكماليات في حين أنها كانت من الأساسيات والضروريات مثل مسألة الحرية التي ظلت دائما مسألة هامشية ومهمشة، لذلك ينبغي اليوم إعادة تقييم خطاب النهضة لإبراز قيم ظلت مهمشة مقابل التضييق من قيم أخرى وقع تضيقها، ثالثا، العوامل الجغرافية-إستراتيجية، فالعالم العربي يقع في فضاء جغرافي صعب يجعله عرضة إلى ضغوط عديدة ومتعددة وهذا طبعا لا يجعل مهمة النهضة، من ذلك ما اعتقد أن استئناف النهضة أو إطلاق نهضة ثانية هو أمر ممكن إذا ما توفرت الزعامة وإذا ما واهية وتراجع القيم وتهم بعض القيم التي هُشَّت في السابق مقابل أخرى تحتاج للتخفيف منها.

كتاب وصحفي تونسي
nabildegourgh@yahoo.fr

إذا كان هذا ما أثبتته الشعرية القديمة، فما نصيب الشاعر المعاصر من التحجيل؟

اهتمت نسبة قليلة من الشعراء المعاصرين، بهذا الجانب الفني، حسب علمي، على غرار ما نقرأه عند المنيان، في أنشودة المطر- القصيدة، ورحل النهار... ويحضر بشكل قوي عند محمود درويش لا سيما في قصائده الطويلة، وهذا من ضروريات التحجيل، حتى يتسنى تبعا لذلك، إحساس القارئ/ السامع وعقد المقارنة بين أجزاء القصيدة وخاتمها، وأمثل في هذا الصند بقصيدة: قصيدة ببيروت، (٧) والتي جاء مطلعها:

تفاحة للبحر درجسة الرخام،

فراشة حجرية ببيروت. شكل الروح في المرأة،

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.

بيروت من تعب ومن ذهب، وإندلس وفام.

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاء سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبيتي ببيروت.

لم اسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام... (٣)

وعندما يتأمل الدارس هذا الاستهلال الذي قدمه الشاعر للقصيدة، فإنه يبدو غاية في الدقة، ومحمكا في البناء، من خلال اعتماده على جملة من المواصفات الفنية المقصودة، والتي تستمر مع بداية القصيدة كبطاقة تعريف لبيروت، التي هي في حقيقة أمرها كما سطر ذلك الشاعر:

بيروت تقاحة، درجسة، فراشة، رائحة، فضة... وكلها أسماء مؤنثة بالثناء، فكانت هذه الأسماء بهذه الخصوصية، بمثابة أعلام لبيروت/ العنوان، وإن كانت هذه الأسماء، وهي معزولة

التحجيل وإيقاع المطالع قراءة في قصيدة درويشة

د.عبد العزيز إسماعيلي علوي

للتحجيل لغة، صفة في الخيل التي تكون حواضرها ببيضاء، ولكنه في الاصطلاح الأدبي، إذا ذلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية والتضعت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها- فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل- زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا ووقعت من النفوس أحسن موقع.. (١) وهذه صفة استقامها القرطاجني من استقرانه لديوان العرب، حيث كان

الشاعر يتأنق في مطلع القصيدة حتى يلتفت انتباه المتلقي، ولعل هذا أحد أسباب حصر الترصيع في البيت الأول من القصيدة. فتحدث النقد عن حسن الاستهلال، الذي برع فيه شعراء الأندلس، ثم كان الشاعر يعمد إلى تجويد خاتمة قصيدته لأنها آخر ما يبقى عالقا بذهن المستمع، وقد وقف ابن قتيبة على ذلك في حديثه عن بناء القصيدة كما اشتهر زهير بتحجيل قصائده حولياته.



تفقد صفة العلمية، لكنها ليست هذه الحلة من خلال ربطها بعلم واحد هو بيروت، أو من خلال إضافة بعضها إلى المعرفة.

تفاحة البحر، نرجسة الرخام، فراشة حجرية، رائحة الفم، شكل الروح، وصايا الأرض... وعمقت من هذه الخصوصية بسيطرة الجمل الاسمية بشكل لاقت لم يحدث أن قرأنا نظيره عند الشاعر، وقد ولد تكرار الجمل الاسمية على هذه التورية إيقاعا خاصا، ولده التكرار البياني كخاصية أسلوبية معينة، سرعان ما يستأنس به القارئ الذي ما يفتا الشاعر أن يوقفه من هذه الاستمرارية الموحية، قبل أن تصل درجة الرثائية من خلال الفعل (لم اسمع). وهو الفعل الأول في القصيدة، حضر عبر التفعيلة السادسة والعشرين منذ بداية القصيدة: اسمع دمي = مستقل

ويبدأ القصيدة بهذه الأجزاء، سرعان ما كان الشاعر يجود بمثلها عبر جسد القصيدة التي اكتسحت ما بناه الثلاثين منقطة، إلى أن يحدث التقلع الكبرى، التي حتما تشعرا بأنها النهاية من خلال استدعاء هذه الأجزاء عبر الجمل الاسمية والمعجم، والتركيب في نهاية القصيدة:

تفاحة في البحر، امرأة الدم المصجون بالأفواس،

شطرنج الكلام، بقية الروح، استغاثات الندى،

فمر تحطم فوق مسطبة الظلام بيروت، وإلياقات حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم ستمحله، ونحمله متى شئنا، نعلنه على أعماقنا

بيروت زنيقة الحطام وقبلة أولى، مديح الزنزلخت، معاطف للبحر والفتلى

سطوح للكوكبات والحيايم قصيدة الحجر، ارتحام بين قبرتين

تختبئان في صدى... سماء مرة جلست على حجر تفكر

وردة مسمومة بيروت، صوت فاصل بين

«قصيدة بيروت» تسير على وتيرة إيقاعية دائرية، من خلال التماثل الذي يعقد بين البداية والنهاية،

الضحية والحمام.

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والغرايا

ثم... دام. (٤)

وقد عزز العلمية من خلال:

تفاحة، امرأة، بقية، مصطبة، بيروت، زنيقة، قصيدة ورده...

كما جاء في التقديم: اسم مؤنث بالثاء زاد عليها الشاعر الاسم المذكر من قبيل شطرنج، فمر، إلياقات، حلم، مديح معاطف، صوت، ولد... مع تحقيق العلمية من خلال الإضافة.

امرأة الدم، شطرنج الكلام، بقية الروح زنيقة الحطام، مديح الزنزلخت...

وهذه المزاجية بين التذكير والتأنيت في نهاية القصيدة، إنما تولد عن الفعل: نام الذي ختم به الشاعر مطلع القصيدة: عاشقة تنام على دمي وتنام وما ختم به القصيدة أثناء تحجيلها:

ولدا أطاح بكل ألواح الوصايا

والغرايا

ثم... نام

حيث ختمت المعاشقة المعارف المؤنثة

وختم الولد إزاء بيروت بالمزاجية بين المعارف المؤنثة والمذكورة.

هذه إذا، هي نهاية القصيدة، وتلك بدايتها، وبهذه المواصفات، فإن الشاعر قام باستدعائها ليحقق تحجيلا خاصا، مع مفارقت رقيقة حتى لا يسقط في

الرثائية «ولا يغلو المعنى الذي يقصد تحلية الفصل به وتحجيته من أن يكون متراميا إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل...» (٥).

وهذه مقارنة بين مطلع القصيدة وخاتمتها:

بداية القصيدة نهاية القصيدة

تفاحة للبحر - تفاحة في البحر

نرجسة الرخام - وردة مسمومة

شكل الروح في المرأة - بقية الروح

تشرذم نجمة - فمر تحطم

وصايا الأرض في ريش الحمام -

إلياقات... على ظهر الحمام

عاشقة تنام على دمي - امرأة الدم

المصجون بالأفواس

فراشة حجرية - قصيدة الحجر

فالقصيد تخلق نوعا من التداخي بين البداية والنهاية، سيما إذا كان أول فعل في القصيدة: لم اسمع، وآخر فعل في القصيدة هو الفعل: نام، حيث تحصل مطابقة المابقة بين الفعل المنفي: لم اسمع والفعل المثبت نام، ولكن من الناحية الدلالية، فإن الذي جاء منقيا يتضام مع الفعل السلبى: نام، لأن النوم هو غياب لليقظة، والمقابلة بين فعل موجب سمع منفي وآخر سالب، يحول المخاطب إلى مشابهة.

هذا وإن التحجيل لا يتحقق فقط مع المطالع بل يمكن أن يكون مع أجزاء القصيدة وهو ما أكدته حازم «... أو يكون متراميا إلى ما ترامى إليه بعضها...» (٦).

إن قصيدة «قصيدة بيروت» تسير على وتيرة إيقاعية دائرية، من خلال التماثل الذي يعقد بين البداية والنهاية، وهي سمة اكتسبت القصيدة تماثلا قويا من خلال هذه البنية الدائرية التي تحافظ على خضوع الوقف، المؤزز بلغة الصمت التي تتجسد في الجمل الاسمية التي افتتح بها الشاعر القصيدة:

تفاحة للبحر - نرجسة الرخام - فراشة حجرية بيروت...



إنما يصعد الموقف، لأنه يقف في حذاء طارق بن زياد وهو يخطب في جيش الإسلام في الأندلس لما أحرق السفن:

أحرقنا مراكبنا وعلقنا كواكبنا على
الأسوار

نحن الوافقين على حدود النار نعلن
مايلي: (١٧)

والمقطع يقوم على الجمل الفعلية،
عكس بداية القصيدة، التي جسدت
الانفعال الذي شخصه الشاعر (١٨).

وعبر جسد القصيدة، كانت المقامع
المروصصة بمثابة لوحات فنية تجسد
حالة الصمت وتذكر بها، وإن كانت
مواقف توشية، أو وقفات زمانية تتخلل
النص:

بيروت فحاحة

والقلب لا يضمك

وحصارتنا واحة

في عالم يهلك

سترقص الساحة

ونزوح الليلك (١٨)

والأسطر الأربعة الأولى تتناوب فيها
الفعلية والاسمية أي صمت الكلام،
وكلام الصمت، فالمقطع تتناوب مع
بعضها من جهة، ومع بداية القصيدة
وخاتمها من جهة أخرى، من خلال
إيقاع الجملة الإسمية الذي هيمن
على بداية القصيدة كما هو مبين من
الجدول أعلاه وخاتمها، وتبقى كلمة
بيروت هي الحلقة الواصلة بين البداية
والنهاية وأجزاء القصيدة، التي تكررت
سنا وثلاثين مرة في القصيدة أسما
صريحا، بينما ذكر لبنان مرة واحدة،
أما الصفات فتبقى ممتدة، والشاعر
يصر على مصطلح القصيدة، فشكل
النص ووجوده ضمن ديوان أمر كاف
ليعمل منه قصيدة، لكنه أبى إلا أن
يعلن عن ذلك في عنوان القصيدة:
قصيدة بيروت، على غرار قصيدة
الأرض وقصيدة الخبز وقصيدة الرمل
من ديوان أعراس.

هذه الأكبية، التي تحكم إيقاع
القصيدة تجتمع خيوطها في نهايتها،
عبر استدعاء بداية القصيدة من
خلال القاموس واستحضار الفضاء

عبر جسد

القصيدة، كانت

المقاطع المروصصة

بمطابقة لوحات

فنية تجسد حالة

الصمت وتذكر بها

الحبر: للفصحى وللضباب...

الريح: مشتق من الحرب التي لا
تنتهي... (١٧)

والشطرنج كما هو معروف لمبة
حرية تنتهي بريح أحد الطرفين. وهنا
يكون الشاعر قد حقق حضورا صوتيا
متجانسا دون أن يبرح المادة الشام،
وإنما تلاعب بترتيبها، وهو توليف
لفوي مساعد ويشكل كبير في الحفاظ
على المادة الصوتية ذاتها، مع استدعاء
دلالات متعددة، وهنا تبرز القيم
الخلافاية وهي تركيب الحروف، تخففا
من أثقاف الرثائية الناتجة عن عملية
التريديد الصوتي المتوافق بإحداث بعض
المغايرة بين المتجانسين (١٩). فتتحول
القصيدة من مقنسة الخراب إلى:

هندسة التحلل والتشكل (١٤)

ليتحول التداخي الصوتي إلى تداعي
الدلالة عندما يستحضر جزءا من شعر
امرئ القيس في وصف هرسه، لكن
الشاعر في وصف ليلاه:

أغرقتني بمشيتها الرشيقية:

ايطلا طليبي، وساق غزاله، وجناح
شعرو، ووضه شمعدان (١٥)

إنها رشاقة لفوية أيضا، تحققت
عبر تداعي الدلالة الذي «يتأني...
من طبيعة المجاورة بين المتجانسين،
بحيث يتحول هذا التداعي إلى نوع من
التوحيد» (١٦)

وبداخل هذه الجدلية يرتفع إيقاع
القصيدة، الذي ارتفعت معه النبرة
الخطابية، كما سلف، والشاعر في هذا

بالإضافة إلى استعمال أول فعل
(لم أسمع) هكذا مجزوما ليجل على
غياب الكلام.

وعبر مسيرة القصيدة، يطلق الشاعر
العنان للكلام، فترتفع النبرة الخطابية
مع استدعاء التاريخ؛ تاريخ المحارب،
حيث تدخل الحرب في علاقة جدلية
مع الكلام / القصيدة.. لأن القصيدة
ضد الصمت.. بينما تعمل الحرب على
تركيز الصمت:

هل ذهبت قصيدتنا مدى

لا أظن

إذن لماذا تسبق الحرب القصيدة،

وطلبت الإيقاع من حجر فلايتاتي

وللشعر أهلة قديمة (٧)

القصيدة، «قصيدة بيروت» ابتدأت
ب: فحاحة للحبر وأنتهت ب: فحاحة في
البحر، وبين البداية والنهاية، بقيت
بيروت داخل القصيدة تتأرجح بين شكل
الشكل (٨) و هندسة الخراب (٩).
لصنع الشاعر من القصيدة شطرنج
الكلام (١٠) ليؤكد اللعبة اللغوية من
خلال نزعة عقلية:

فسر ما يلي:

بيروت (بحر-حرب-بحر-ريح) (١١)

إنها بالفعل شطرنج الكلام عندما
يعمد الشاعر / اللاعب إلى التحويل
الدقيق لكل صوت من الجذر (بحر-
ر) ليصنع منه خطة/قصيدة إذا أحسن
نقل القطع / الأصوات من مربع/سطر
إلى آخر... وهنا تستعرض التقليلات
الصوتية لهذا الجذر مع تفسير كل
تركيبية على حدة، وقد أوقفت عملية
الخلط الأولى وزن القصيدة في حرج
لم تستمر منه لتفعلية الكامل الممتدة،
وهي طريقة الخليل بن أحمد الرياضية
في تأليف معجم العين فكان يشرح /
يفسر المستعمل ويترك المهمل، وكذلك
فعل الشاعر، ولكن على طريقته لما
استخرج من الجذر (بحر-ر) أربعة
صبيغ (بحر-حرب-بحر-ريح) وأعمل
(بحر-رحب)

الحبر: أبيض أو رصاصي...

الحرب: تهيم مسرحيتنا...

القصيدة و أشكالها



وليتأمل القارئ التماثل الصوتي بين كسر الكأس والفقهية بالضبط، والذي هو الانفجار النهائي للقصيدة الذي يتمثل في بنية دائرية تكرارية وهي نهاية قد مهد لها الشاعر وسبغ القصيدة:

هل بيروت مرارة لتكسرهما، وتدخل في الضطاليا (٢١)

إن القصيدة تحقق هيئة تماشكية بين البداية والنهاية من جميع الجوانب، فعندما ننظر إليها كلية، يتحقق ذلك عبر المطلع والنهاية، وقد تم بيانها، ثم عبر جسد القصيدة من خلال اللوحات التي كانت مبنوثة بين ظهرانيها من قبل:

فمر على بعلبك

ودم على بيروت

يا حلو من صبك

فرسا من البياقوت

قل لي ومن بكك

نهرين في تابوت!

يا ليت لي قلبك

لاموت حين أموت (٢٢)

وقد تكرر المقطع بعدايفره (انظر الصفحة ١١٧ و٢١٨)

أو ما كان من مقطع مسائل من الناحية الشكلية والصوتية:

بيروت ففاحة

والقلب لا ضحكك

وحصارتنا واحدة

في عالم بهلك

سترقص الساحة

ونزوح الليلك (٢٣)

ومثله هذا المقطع أيضا:

لن نترك الخندق

حتى يمر الليل

بيروت للمطلق

وعيوننا للرمل

في البدء لم نخلق

في البدء كان القول

والآن في الخندق

حصار لدارع البز

١٩٨١

الدرامي، واستعداد الشاعر لكي يسدل الستار.. والقصيدة تبدأ بذلك بدات بمجموعة من القطع المتألفة، المنسجمة، المكتملة لبعضها، المترابطة في تشكيل الصورة العامة للعبة التي اتعبت الطفل:

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا

ثم... قام (١٩)

فثارت خفيظته، ورعى بالقطع puzzle ألواح الوصايا والمرايا، والقطع تتماثل وتتباين، تتماثل جميعا وشكلا ولكنها تختلف من حيث لا يمكن وضع واحدة مكان الأخرى، كما تتشابه (مرايا ووصايا) في الصيغة الصرفية، والبنية النحوية، والمادة الصوتية،

مع وجود قيم خلافية بين الميم والراء في (مرايا) والواو والصاد في (وصايا) ، مع ضرورة الرجوع إلى استحضار الصورة، صورة المرأة وهي قطعة تقننها أبعاد متساوية الأضلاع... عندما يلقي بها، وتكسر وتتشر أجزاءها كما تتشر أجزاء قطع puzzle في اللوحة/ الصورة، والدلالة العامة لهذه النهاية تحيل على صورة الاستياء والتذمر، لمن الذي يلحق الطفل الذي يرعى باللعبة ويغام، وإنما صورة موسى عليه السلام لما ذهب لمقات ربه أربعين ليلة، ولما نزل من الجبل وجد بني إسرائيل عاكفين على العجل فاطاح/ رمى بالوصايا متذمرا...

ثم نام

لتنتهي القصيدة بوقفه قوية هادئة.. قوية من خلال استحضار الصوت الدفين، المدوي الذي ينتج عن الإطاحة بالمرايا.. وهادئة يحيل عليها الفعل (ثم نام) وهذه الجملة، كانت القطعة الواحدة المتبقية من أجزاء اللعبة التي يضعها الطفل برفق وتؤدق، من بين القطع التي كسرت مع المرايا والوصايا، في مكانها، نهاية القصيدة لينام، ليصمت الشاعر ليمسك الستار عن جدلية الحرب والقصيدة، عن الصمت والكلام، عن الخفيظة والنام.. عن الموت

والحياة... « اللَّهُ يَتَوَكَّلُ الْإِنْسَانُ حِينَ مَوْتِهِ وَالَّذِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهِ فَهَيْسَكَ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا الْمَوْتُ وَرَبَّلِ الْآخَرَى إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ. » (٢٠)

إن هذه الصورة، صورة تحجيل القصيد، سمة الشعراء البارزين الذين تتأخر في قصيدهم الدلالة مع الإيهام الرمزي للأصوات، ونهاية قصيدة بهروت بهذا المشهد، تحيلنا على قصيدة أبوليتير Nuit rhénane التي يختتمها بقوله:

Mon verre soest brisé
comme un éclat de rire

تنتهي القصيدة

بوقفه قوية هادئة..

قوية من خلال

استحضار الصوت

الدفين، المدوي

الذي ينتج عن

الإطاحة بالمرايا..

ولم نثر على ما يجعل السجان وديا
ولم نثر على شيء يدل على موتنا
.... (٢٨)

هكانت الأسطر الأربعة تتشابه
في المطالع من خلال تكرار جملة
الصدرية «لم نثر على...» وفي
الخواتم من خلال تعاقب قافوي بين:
(سوى دمتا/ هويتا - شمبيا/ وديا)
وهو تحجيل جزئي، مرحلي، «يتراعى
إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل
إن كان مفزها وأجدا». (٢٩)

وهو كذلك.. المنزى واحد، لأن
«معاني الفصل» القصيدة، لا تقتصر
على البعد الدلالي، بل تحضر كذلك
عبر المستوى الصوتي، لأن الإيقاع
جزء من الدلالة..

كما يتحقق أيضا عبر بنية تكرارية،
مع وجود قيم خلافة، تقن الترديد
الصوتي. (٣٠)
ومثله من القصيدة قول الشاعر:

سأل القلب سأل

... وطال الظل طال (٣١)

فتجاوץ القيم الخلافة الصوت
إلى الكلمة، فتحقق بذلك الترديد
الصوتي على المستوى الأفقي عبر
خاصية التكرار بالنسبة لكل جملة على
حدة، ثم على المستوى العمودي، عبر
تجانس: سأل/ طال، وتفتح بالتالي
علاقة المشابهة على كل المستويات:
أفقيًا وعموديًا وانحرافًا:

سأل سأل

القلب القلب

الظل الظل

ومثله أيضا قوله:

هل في البدء كان النطق

أم في البدء كان السخط

حيث التقاطع الدلالي من خلال
الاستفهام (هل/ أم) ، والصوتي
من خلال التكرار (في البدء كان)
والتجنيس الصوتي (النطق/ السخط)
الذي حقق حضوره بمرور في نهاية
المطر الشعري. ويبقى تشابه البدايات
والنهايات من السمات التي ترخر بها



ظهرت سمات الحمل (٢٤)

وهذه المقاطع كما يلاحظ،
تتميز ببنية أسلوبية هندسية تتمثل
في البعد الشكلي، حيث توضع
الأسطر، وتقاطع النظام القافوي
وفق نمط إلزامي:

- بعليك/ بيروت- صيك/ يافوت

- كيك/ تابوت- قلبك/ أموت

- تفاحة/ يضحكك/ واحد/ يهلك

- الساحة/ الليلك

- الخندق/ الليل- المطلق/ الرمل-

نخلق/ القول - الخندق/ الحمل.

وقد اعتمد الشاعر في
الغالب- القوافي المقيدة، أما من
حيث الوزن، فقد خرج الشاعر عن
تركيبه الكامل الصافية التي تهيمن
على مجموع القصيدة ليركن في

هذه المقاطع المرسومة إيقاعيا، ليمزج
بين تقبيلة الكامل (متفاعلات) وتقبيلة
المقارِب، الأمر الذي يجعلها (المقاطع)
تتقاطع مع مشطوري البسيط، من خلال
إضمار التقبيلة، لكن ورودها في بعض
الحالات مسألة يحول دون ذلك، وبذلك
تحقق هذه المقاطع، التي جاءت وسط
جسد القصيدة، تمايزا شكليا، وإيقاعيا،
وقد وردت هذه البنية معقولة في شكل
معطيات شعرية يكررها الشاعر بين
الفنية والأخرى:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا (٢٥)

وقد تكررت هذه المحطة الصوتية في
الصفحة ٩٧ أيضا.

أو عندما ترد بنوع من التمثيل
النقي:

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة (٢٦)

ونظيره:

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة (٢٧)

وهذه تداعيات صوتية، تذكرنا
بقصيدة «مدح الظل العالي» التي كثر
خلالها الشاعر:

بيروت صوتتنا

بيروت سوتتنا

أكثر من مرة عبر أسطر القصيدة،
التي نظمها الشاعر وهي الأخرى
على وزن الكامل، وعندما تتجاوز هذه
اللوحات الشعرية والتي تعمل على خلق
تماسك لأجزاء القصيدة، من خلال
خلق خاصية صوتية تداعية بين جميع
أطرافها، بالإضافة إلى تشابه البدايات
والنهايات، فإن هذه الخاصية تتحقق
على مستوى جملة من الأسطر الشعرية
المتوالية، محترمة بذلك قانون التجاوز،
حيث يعمد الشاعر إلى خلق نوع من
التوازي ليولد ترديدا صوتيا بينها بداية
ونهاية:

لم نثر على شبه نهائي سوى دمتا

ولم نثر على ما يجعل السلطان
شمبيا

تجاوزت القيم

الخلافة الصوت إلى

الكلمة، فتحقق بذلك

الترديد الصوتي

على المستوى الأفقي

عبر خاصية التكرار

القصيدة عبر مجموعة من المستويات، بالإضافة إلى ما سلف ذكره، مثل التكرار للمكسب الذي يجعل القصيدة مفتوحة على كل الواجهات:

من مبنى بلا معنى إلى معنى بلا معنى... (٣٢)

لتصير القراءة بالتالي متاحة من الشمال أيضا كمستوى أفتي يضاف إلى المستوى العمودي.

إنها لغة الصدى، التي تهتز لها من خلال التداخي كل أركان القصيدة، وجسدها تكرر البداية والنهاية، وتكرر المقاطع المرسومة، وتكرر الأسطر الشعرية، وتكرر جملة من الكلمات. (٣٣) وتكرر مجموعة من الأصوات، وتكرر الضمائر كان أهمها (نا) الدالة على الفاعل (٣٤). ثم يكسر الشاعر هذه التركيبة ليعوضها

التحجيل من الفنون الشريفة حسب تعبير حازم القرطاجني الذي وضع له شروطا وحدودا

بأخرى، إنها «هندسة الخراب أم هي لغة وفوضى» (٣٥) والمبارتان من القصيدة.

وهكذا، فإن التحجيل من الفنون

«الشريفة» حسب تعبير حازم القرطاجني الذي وضع له شروطا وحدودا، فهو كما يهتم بجانب المعاني- وإن حصره في الأبيات الحكيمية- يهتم كذلك بالأبعاد الشكلية «وهذا الفن من صناعة النظم شريف جدا. ويثني أن يكون اللفظ والتركيب فيه سهلا جزلا، وأن تورد القافية فيه متمكنة. وإن كانت مراعاة هذه الأشياء واجبة في غير ذلك من أبيات الشعر فإنها في هذه الأبيات التي تجعل اختتامات الفصول ونصولا على عوالمها أوجب» (٣٦).

يبقى محمود درويش من الجيدين فهما عدا قصيدة بيروت، وإجادته واجبة في كل قصيدة، وكانت في المطالع والخواتم أوجب.

ألكسبر من المغرب

البيروني

(١) حازم القرطاجني (أبو الجيسن)، «مناجى البغاة وسراج الأنبياء» لتقديم وتحقيق المحيبي بن الفريسي، الطبعة ٢ دار الغرب الإسلامي - بيروت، ص: ٢٠٠.

(٢) دهرجان محمود، درويش للمجاد الثاني، الطبعة الأولى ١٩٩٤، حصار لدائع البحر، قصيدة بيروت، ص: ١٩٢ وما بعدها.

(٣) نفسه، ص: ١٩٥

(٤) نفسه

(٥) حازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص: ٣٠٠.

(٦) حازم القرطاجني، إحالة سابقة، ص: ٣٠٠.

(٧) دهرجان محمود، درويش، ٢، مصدر سابق، حصار لدائع البحر، قصيدة بيروت، ص: ٢٠٨

(٨) القصيدة بيروت، ص: ٢١٦.

(٩) نفسه

(١٠) نفسه، ص: ٢٢٢

(١١) نفسه، ص: ٢١١

(١٢) نفسه، ص: ٢١٤-٢١٢

(١٣) د. محمد عبد المطلب، التكرار النظمي في قصيدة المنهج عند حافظ، فيقول مجلة للفن الأدبي، ناميك الثالث العدد ٢ يناير فبراير مارس ١٩٨٣ ص: ٤٩.

(١٤) القصيدة، ص: ٢١٤.

(١٥) القصيدة، ص: ٢١٥.

(١٦) نفسه، في المنهج، ص: ٤٩.

(١٧) علما نستع إلى الشاعر وهو باقي القصيدة بمناسبة الذكرى

السابعة عشر لاحتلال فلسطين، تهرت ثوبه نحو خطانية رفع

خلالها صوته عاليا منويا مكس ما كان عليه في البداية أو عكس ما

سكون طيه في النهاية

(١٨) نفسه، ص: ٢١٨.

(١٩) نفسه، ص: ٢٢٢.

(٢٠) سورة الزمر، الآية: ٤٢.

(٢١) القصيدة، ص: ٢٠٦.

(٢٢) قصيدة بيروت، حصار لدائع البحر، مصدر سابق، ص: ٢٠٦.

(٢٣) نفسه، ص: ٢١

(٢٤) نفسه، ص: ٢٢٢.

(٢٥) نفسه، ص: ١٩٧.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه، ص: ١٩٧.

(٢٨) نفسه، ص: ١٩٦.

(٢٩) حازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص: ٣٠٠.

(٣٠) قصيدة بيروت، مصدر سابق، ص: ١٩٦.

(٣١) نفسه، ص: ١٩٨.

(٣٢) نفسه، ص: ٢٠٦.

(٣٣) مثل التكرار، كلمة: سيوليتون سبع عشرة مرة، ص: ٢٠٩-٢١١.

(٣٤) نفسه، ص: ٢١٩.

(٣٥) نفسه، ص: ٢١٨.

(٣٦) القرطاجني، المنهاج، ص: ٣٠١.

ما، من خلال اتخاذ حقيقة وجوده الخاص مادة للكتابة، وعلى الخصوص حينما يأخذ هذا الشخص في سياق الكتابة، على سرد أطوار حياته الفردية، وعلى رسم قصة شخصه بالضبط، وبالإضافة إلى ذلك، تحت فيليب لوجون مفهوم صار الآن أكثر تداولاً بين الدارسين المتخصصين في السيرة الذاتية، وهو مفهوم الميثاق الأوتوبيوغرافي (أو السير - ذاتي)، وحدده كالآتي: «كي يكون هناك ميثاق أوتوبيوغرافي، ينبغي على الكاتب أن يبرم مع قارئه ميثاقاً، أو عقداً، يستفاد منه بأن الأول سيقص على الثاني سيرة حياته بتفصيل، ولا شيء آخر غير حياته» (١).

بالإضافة إلى الدرس العلمي في الجامعة، يعتبر فيليب لوجون فاعلاً اجتماعياً نشيطاً في المجتمع المدني الفرنسي، وعضواً مؤسساً لجمعية «من أجل السيرة الذاتية والتراث السهر - ذاتي» (٢)، وعضواً في هيئة تحرير مجلة: «الذنب ذنب روسو».

ألف فيليب لوجون العديد من الكتب التي تعتبر علامات نقدية ماثرة في دراسة وتحليل السيرة الذاتية بشكل خاص، مثلما ساهم في العديد من الندوات العالمية، ونشر مجموعة من البحوث والمقالات الرصينة في هذا الباب، ومن بين أهم مؤلفاته النقدية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

• السيرة الذاتية في فرنسا (١٩٧١).

• الميثاق الأوتوبيوغرافي (١٩٧٥).

• الأنا هي آخر: السيرة الذاتية من خلال الوسائط الإعلامية (١٩٨٠).

• التناطلي لكتابة اليوميات الشخصية (١٩٩٠).

• من أجل السيرة الذاتية (١٩٩٨).

• «عزيرتي الشاشة...»: عن اليوميات الشخصية، والحاسوب، والإنترنت (٢٠٠٠).

• علامات حياة (الميثاق الأوتوبيوغرافي، الجزء الثاني)، (٢٠٠٥).

• اليوميات الحميمة: تاريخ وأنطولوجيا (٢٠٠٦).

■ منذ ثلاثين عاماً، وإتتم تستغلون على موضوع الكتابة المتمحورة حول الذات، فهل بقي هذا الموضوع هو

الناقد الفرنسي فيليب لوجون (*)

أنا بالآخرى كاتب سيرة ذاتية متخصص جامعي!

انجز الحوار: ميشيل دولور (٥)

التقديم والتعريف والهوامش أحمد الويزي



للتقديم:

يعتد فيليب لوجون (١٩٢٨)، من كبار المتخصصين العالميين في كتابة السيرة الذاتية، وهو أستاذ جامعي بارز، ويبحث متميز في شؤون الكتابة السيرية عامة، سواء منها ما دخل ضمن السيرة الذاتية، أو اليوميات، أو الاستعراضات، أو البورتريهات الشخصية، أو كتابة المدونات على شبكة الانترنت، أو غيرها.

وبمجموعة من الوسائط البارزة، فقد حدّد ف. لوجون السيرة الذاتية في بدايات انشغاله النقدي في سبعينيات القرن المنصرم، بكونها المحكي الاسترجاعي الثري، الذي ينشؤه شخص

وفيليب لوجون كبير الفضل في وضع أهم الأسس النظرية النقدية، لحصر جنس السيرة الذاتية بكيفية أفضل، والسماح له بأن يغمس باستقلاله، مثله مثل بقية الأجناس الأدبية المعروفة، بميثاق



دي سنة. إن عملية توسيع حقل الاهتمام هذه، قد قادتي ليس إلى الانقطاع عن دراسة الأدب، ما دمت قد استمرت كتاب السيرة الذاتية، وإنما إلى الجمع بين دراسة السيرة الأدبية من جهة، وبين دراسة سير الأشخاص الماديين من جهة أخرى. بالإضافة إلى هذا، جرى عندي نوع آخر من توسيع حقل الاشتغال، ويتعلق الأمر بالعبور من السيرة الذاتية، وصوب كتابة اليوميات، وهما جنسان متمايزان عن بعضهما البعض، حتى ولو كانا متجاورين. إن السيرة الذاتية أقل حظاً، من حيث الممارسة، بكثير من حال اليوميات، بحيث من المحتمل أن يكون عندنا اليوم في فرنسا، أكثر من ثلاثة ملايين من الأشخاص، الذين يتقاطعون لهذا النوع من الكتابة. إلا أننا مع ذلك، لا نحصل علماً إلا بالمؤلفات السيرة ذاتية التي تقرأ، في حين أن اليوميات، المخطوطة والخصوصية منها، تنقلت بين يدي القارئ. ويبقى أن اليوميات، التي يقوم بعض الكتاب بنشرها بين القفنة والأخرى، هي في غاية القيمة

نفسه دائماً، منذ أن شرعتم في العمل وإلى الآن، خصوصاً وأنكم ما انفكتم تقتربون بين القفنة والأخرى، مجموعة متنوعة من التحديدات الممكنة لمفهوم السيرة الذاتية؟

- في البدء، تطابقت لتحليل السيرة الذاتية باعتبارها جنساً أدبياً، فانصبت حينئذ معظم اهتمامي على دراسة هذا الجنس ضمن الأدب الراقية، ومن خلال المؤلفات الخاضعة للسنن الأدبي المميز، وهو الأمر الذي كان وقتها مشروصاً، ثم إنني، مع ذلك، لم أترجع عن هذا، إلى اليوم؛ إذ ليس هناك ما هو أجمل من الأعمال الأدبية الكبرى، كموضوع للتحليل. إلا أنه ومع امتداد السنوات، سرعان ما تبين لي - ولأن ذلك كان من باب الاكتشاف الساذج، بأن السيرة الذاتية لم تكن تنتمي إلا بكيفية ثانوية، إلى الجنس الأدبي البحت، بمعنى أن الكتابة السيرة ذاتية هي في المقام الأول، ممارسة مندرجة لمساير الأفراد والجماعات، على اختلاف تكويناتهم وتباينها، وليست تقتصر البتة على فئة الكتاب وحدها. عندئذ، اقتضت بأنه ليس من باب العمل، الاقتصار على دراسة السيرة الذاتية ذات الطبيعة الأدبية وحدها. إن كافة النصوص السيرة ذاتية هي من قبيل النصوص المهمة، ومن هنا جاءت الخطوة الأولى في عملية توسيع الاشتغال بهذا الصنف من الكتابة، وبالضبط من خلال كون السيرة الذاتية ممارسة كتابية مفتوحة في وجه جميع الناس.

وقد كنت أننا نفسي واحداً من بين هؤلاء الناس، بل سأذهب إلى حد القول، بأنني على سبيل المزحة، لست أصير نفسي أستاذاً جامعياً متخصصاً في موضوع السيرة الذاتية، وإنما أنا بالأحرى كاتب سيرة ذاتية متخصص جامعياً. إن المسبب الذي حدا بي إلى الاهتمام بالكتابة السيرة ذاتية هو، في المقام الأول إذن، سبب شخصي. فقد باتت السيرة الذاتية بالنسبة لي، ذلك النوع من الممارسة الكتابية، الذي ظلت شغفها به منذ مرحلة المراهقة. وبذلك، ظل يلزمني وقت كاف، لكي أدرك بأن موضوع التدريس الجامعي من جهة، وممارسة الكتابة عن الذات في بعدها الشخصي من جهة أخرى، بمقدورهما أن يلتقيا وأن يتغاضا. وهكذا فمت من طريق الأدب، بإجراء نوع من الانتماطة، إن صح التعبير، لكي أعيد فتح الأدب ذاته، على بُعد أنثروبولوجي

والأهمية، إلا أنها مع ذلك لا يمكنها أن تغفل البعد الجماهيري، الذي يحظى به هذا النوع من الكتابة اليوم، عندنا.

بالإضافة إلى ما حدث من توسيع في حقل الاشتغال ضمن السيرة الذاتية، من مجرد الاهتمام بالكاتب الكبير، إلى الانفتاح على الناس الماديين، ومن محض الاقتصار على الجنس الأدبي السيرة ذاتية، إلى كتابة اليوميات؛ حدث كذلك نوع من التوسيع على مستوى الأركان الداعمة للسيرة الذاتية، بمختلف تجلياتها، ذلك أنه من غير الممكن رسم صورة للذات، أو تقديم حصيلة لتاريخها، بمجرد الإرتكان لسماعة الورق المكتوب وحدها، وإنما ينبغي التفكير في مجموعة من الوسائل والوسائل الأخرى غير الورقية على خلفية ذلك، وقع اهتمامي بقضية اليوريري واليوريري الذاتي في الفنون التشكيلية (خاصة الصياغة) لم بمسألة الكتابة السيرة. ذاتية في السينما. وفي هذا الصدد، أشير إلى أنني نشرت بحثاً مصغراً في موضوع: السيرة الذاتية في السينما، وقمت بالمشاركة كذلك في لقاء حول موضوع: كتابات السيرة الذاتية والسينما، بأممبيرو. أون. بويجي، سنة ١٩٩٩. ثم وقع اهتمامي أيضاً، ولكن بشكل سريع للغاية، على السيرة الذاتية وهو من بين الأجناس الأكثر التسلسل على الورق، وشعبوية، في يومنا هذا، ولكي أعود إلى اللغة المكتوبة بالضبط، ينبغي لي أن أشير إلى أن عشقي قد وقع حالياً، على اليوميات المبتولة عبر شبكة الانترنت. وبالجملة، فإن عملية توسيع مجال التدريس قد قامت عندي إذن، على اتجاهات وأصعدة مختلفة، بحيث إنني تراجعت عن الغوص في ما هو سوري أدبي بشكل محض، لكي أتبنى وجهة نظر أكثر شمولية، ولا أدري إن كان ينبغي لي أن أقول بأنها وجهة نظر أكثر غوصاً في الانثروبولوجيا. وعلى كل حال، اكتفي بالقول بأنني عاشرت في مسار العمل الذي قمت بإنتاجه منذ عشرين سنة ونيف، فئة المؤرخين والمسؤولين والآنثروبولوجيين، أكثر بكثير مما عاشرت رجال الأدب.

حينئذ تتحششون عن البعد الأنثروبولوجي، فإن هذا لا يعني عدم كون الممارسة السيرة ذاتية، ممارسة مضبوطة ومحددة على المستوى التاريخي. - ليس الأمر عندي كذلك بالمطلق، خصوصاً وأن واحدة من بين الأفكار،

باتت السيرة الذاتية بالنسبة لي، ذلك النوع من الممارسة الكتابية، الذي ظلت شغفها به منذ مرحلة المراهقة



مثال من صميم البحث الذي أجره حالياً حول أصل كتابة اليوميات، بحيث يبين تعدد العوامل المؤثرة في تكون وتطور هذا الجنس، فلتستلعل مثلاً: كيف يمكن لنا على سبيل المثال، أن نقرر عدم وجود معارسات كتابية معينة، مثلاً هو أن اليوميات، قبل حلول عصر النهضة؟ صحيح أن بعض الكتب القائمة على تقديم الحصيل، وبعض الكتب الأخرى من قبيل الحواريات المختصة في نقل الوقائع العامة، قد وجدت أنثى، وصحيح أيضاً أن عملية الكتابة الممتدة من يوم إلى آخر كانت هي الأخرى راجعة، إلا أن ما لم يكن قائماً هو فكرة وضع هذه التقبيل في خدمة الفرد. لا علاقة لنا هنا بالدين مباشرة، لقد صارت كتابة اليوميات بشكل فري شيئاً ممكناً، بفضل تحقق نقلت من مهمتين في خضم المجتمعات الأوربية: حدوث تهيير في علاقة الفرد بالزمن من جهة، وهو ما ارتبط باختراع الساعة الميكانيكية في سهل القرن الرابع عشر وانتشار الورق الذي حل مكان، ليس فقط الرق الذي كان يستعمل في الكتابات اليومية والرسمة، وإنما محل الصفائح المشبعة السريعة الزوال والزهيدة، والتي تستعمل في كتابات ذات طابع قصصي، وهي ما سيقبب حوالي سنة 1500. أما اليوميات ذات الطابع الروحي الخاص، التي أنشأها إيفانس دو لوبو وبعض الصومعيين، فليس سوى حصيلة الظروف التي ساءت هذه النقلة الكبيرة في المجتمع. وأيضاً، ما نحن نعيش تحولات جديدة أخرى، وهو الأمر الذي دعاني إلى أن أدرس شغف كبير، اليوميات المنشورة على صفحات الانترنت. إن الوسيط الجديد هو المسؤول عن تحويل بعض الشروط الإيجابية الخاصة بخصوص السيرة الذاتية، ومن ثمة فهو المسؤول عن ولادة بعض الأشكال الجديدة. إن عقيدتي الراسخة في الإيمان بالنسبية والتطور.

■ هل تضمنون السيد فيليب لوجون، ضمن عملية التوسيع التي تفضلتم بالحديث عنها، بشأن ما تحقق في مسار اشتغالكم، النصوص التي تم الاشتغال عليها وإضاحها بهدف أدبي، وإبرادة واضحة في تجميع عملية التواصل، في نفس الكفة التي تضمنون فيها النصوص التي كتبها بعض تكرار الأملس واليوم، من دون أي تربة أو تحفة؟ أم لا ينبغي أن يتم إدراج بعض الشواهد والأحكام

ضمنها من مظهر الانحلال والانحطاط. أما بالنسبة لي أنا، فاتخذ المنظورات المشبعة أكثر بإمكانات التاويل النوع، كمنطلق في البحث والحق التاريخيين. إنني أؤمن من جهة، بأن كل الأشياء لم توجد قط منذ القديم، بل نجت عن الصيرورة، وبأن الأجناس الأدبية من جهة أخرى، مثلاً مثل الكائنات البشرية، غالباً ما تنشأ لنفسها تاريخاً أسطورياً خاصاً، بمعنى أنها تصنع لنفسها سيرة مشبعة بالجنس الأسطوري. لقد حاولت أن أصدى لهذا الاتجاه في البحث، لكن من المحتمل أنني أنا نفسي، قد سقطت بين أحباله، في الوقت الذي حدثني فيه الرغبة لكي أنسب لروسو، الكثير من الأشياء التي حدثت بها حادثاً الماصرة. إلا أنه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان، بأن النزوع الفريزي لكتابة السيرة الذاتية، لم يتحول إلى كونه حدثاً اجتماعياً ذا أهمية ملموسة، إلا ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وشيئاً فشيئاً صار ذلك كذلك، فتوالي مجموعة من التطورات، فبعض أصول هذا الجنس الفلسفية والأخلاقية، قد جاءت من الأزمة واليهود المتيعة: إلا أن عملية محاسبة النفس التي أطرى عليها فيتاغورس، ثم الرواقيون من بعده، قد وقعت استمالتها في وقت لاحق، من قبل الديانة المسيحية. ومن ثم صار هذا التقليد المسيحي، من الأمور الأكثر بدهاية. بالإضافة إلى ما سبق، هناك من جهة أخرى، أنيق الأدب المرهون بالفرد عند نهاية المصور الوسطى، وهو ما ساهم في جعل كل ما ظهر من أدب، خلال القرن الثامن عشر، شيئاً ممكناً. بطبيعة الحال، لا شيء وكّد من عدم، إلا أن بعض النقالات العميقة قد حدثت في حينه. وسأضرب لكم مثلاً آخر لأوضح هذه الفكرة بكيفية أفضل، وهو بالنسبة

النزوع الفريزي لكتابة السيرة الذاتية، لم يتحول إلى كونه حدثاً اجتماعياً ذا أهمية ملموسة، إلا ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر

التي انشئت بشأنها سابقاً، تشير إلى أن السيرة الذاتية لم تكن دائماً موجودة في المصور القديمة، وأنها ليست من بين المستندات الأساسية للإنسانية. لقد استعملت في كتابي الأول الموسوم بعنوان: السيرة الذاتية بفرنسا، بعض الصيغ والتعابير المستفزة، التي لم تكن أبداً من دون أن تثير بعض ردود الفعل الساخنة. إن تاريخ السيرة الذاتية، مثلاً، تصور أنه، لم يشرع في الظهور إلى الوجود بأوروبا، إلا أثناء النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وقد اخترت روسو، باعتباره صورة لأب المؤسّم للسيرة الذاتية. لقد اعتبرت بأن أن الفترات الزمنية التي سبقت ظهور روسو كآب مؤسّم، هي بمثابة نوع مما قبل تاريخ السيرة الذاتية. إن هذه الطريقة بالتحديث في رؤية الأشياء، قد بدت صاعدة لبعض القول... الأكثر اطلاعاً متى، على المستوى التاريخي؟

■ أشير هنا على المصغور إلى السيد جورج غوسدورف الذي تصدى لؤلفكم بالندق والتحليل، في كتابه المختون، كتابات الأنا.

أنا حريص هنا على الإقرار بأنني أكنّ لهذا الرجل، الإكبر الجليل المصنق، ذلك أن قرايتي لقائه الصادر سنة 1957 تحت عنوان: شروط السيرة الذاتية وحيد توحيماً، هو واحد من بين الأصول التي اعتمدتها بشأن التفكير في موضوع السيرة الذاتية، وعليه، فلأنني أكنّ لشخصية جورج غوسدورف البارزة، ولكفاته العلمية، ولذكائه المقد، أكبر قدر من الإجلال والاحترام؛ غير أنه يبدو لي بأن الرجل لم يكن في يوم من الأيام، يبادلني نفس التقدير أبداً.

إننا بالجملة، نتعارض على مستوى رؤيتنا المختلفتين للتاريخ. فهو يعود في كتابه الضخم، الصادر بجزأيه سنة 1990، بأصول السيرة الذاتية إلى بدايات الكتاب المقدس، إلى أي آدم وحواء، الشيء الذي بدا لي بأنه ضرب من التوسيع، اليوم المشع بالرغبة في الإقرار بأن كل شيء قد وجد دائماً في الأزمنة القديمة، بحيث لن ينفو التاريخ من خلال هذا المنظور، سوى حصيلة هذه الأصول المثقفة في الزمن القديم من جهة، ومجموع مظاهر الانحطاط التي حلت بهذه الأصول فيما بعد، من جهة أخرى. وهكذا يعني صاحبنا وقتي، في جزء لا يستهان به من الكتاب، في جلد وتوزيع الأزمنة الحديثة، بسبب ما وقع





الجمالية من جديد، بين منفي السيرة الذاتية المذكورة، أم انكم لا ترون ضرورة للقيام بذلك؟

- ولماذا لا نضع كل شيء منذ الوهلة الأولى، في نفس المستوى من التحليل والدراسة؟ أنا أعتمد بأنه من باب المستحيل، أن يجزئ المرء بعمق من ابن بيداد الأدب، وأين ينتهي بالضبط، وعليه، لا ينبغي علينا أن نخلط بين ما سبق له أن نشر من مؤلفات، وبين موضوع الأدب الخالص، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإننا حينما نتكلم عن الأدب، فإننا غالبا ما نقع في مزالق الخلط بين إقرار بكمية الأدب بصفة عامة، وبين التقييم المنصب على جودة بعض المؤلفات أو الأشخاص، إن النقاشات التي تصدت لهذا الموضوع، طالما عجبت بالخلط والتشويش من دون نهاية، ومن دون طائل أيضا. إننا نمي بالأدب، تلك الرغبة المحروجة نحو عملية تشييد الشخصية، وهو ما نسميه بكيفية تقليدية الفن، الذي لا يحمل له في نفسه مجرد التشهير وحسب، وإنما هو يبيت في داخله رغبة لا تضاهي، ويبدأ على ذلك، فإنه من البديهي جدا أن نجد السيرة الذاتية ما يجمعها بالأدب، كلما تلقى الأمر بمجرد خلق موضوع يتسم بكونه أكثر جمالية، وأكثر نجاعة، ويحوز على مقدار أكبر من الصواب الممكن، إن ما أنفك يصندني إلى الآن، هو كون السيرة الذاتية قد تضررت، وما زالت إلى حدود البدايات الأولى للقرن العشرين، تعرض - للتخفيف، من قبل أناس ظلوا يمجّدون الأدب! فقد اعتبر البعض ممن يوسم بالتمييز والاختلاف، مثل برونيتير ومالارميه، بأن ما تتضمنه السيرة الذاتية، لا يعدو كونه ضريبا من الصراخ. فقد اعتبرها برونيتير مجرد شرقة، بينما عدّها مالارميه مضى ريبوراج، واليوم أيضا، ما زلنا نراها تعيش نوعا من التهميش والإقصاء من حقيرة الأدب، من لندن بعض ذوي النافذة الجمالية، الذين يعتقدون بأنه من المستحيل على أي جسد من أجناس الكتابة، أن يرفع لواء الحقيقة مقرّوبا بلواء الجمال، ومع ذلك يبقى معظمنا للأدب، إلا أن الأشياء ما ليست لحسن الحظ، أن تغترب خلال القرن العشرين، ومن ثم طفت السيرة الذاتية تندو شيئا فشيئا، على الأقل لدى كتاب معيّنين، ممارسة تنتمي للكتابة الطليعية، ومثلا يتضمن بعض عناصر

من تلك الرغبة المنخفضة في اتجاه إنشاء قصص تخييلية أبدا، وإنما نجد لديه رغبة عارمة في الشد من منظور قريب، على واقعة من الوقائع غير القابلة للإدبات، والشئ نفسه نجده لدى كلود مورياك أيضا، الذي يسمى وراء القبح على هذا النمط المنفلت، الذي هو جوهر الزمن، اعتمادا على نص يومياته الخاصة، إن نزعة التجريبية هي نزعة تحترم الروح التاريخية للحقيقة، احتراما تاما، إن اتصال هذين المؤلفين لتقييم الدليل الملموس، على ما يتم حاليا الاشتغال عليه خارج دائرة القصة، بخصوص الكتابة السيرة. ذاتية، فالاعتقاد بأنه من غير الممكن أن تقوم قائمة للفن الأدبي إلا ضمن دائرة القصة، وبأن كافة الأشكال الفنية الأدبية إنما هي في العمق ميكومة بنوع قصص، إنما هو اعتقاد يتم من خطر من الأخطاء التي ما زال يحفل بها عصرنا!

■ انتم هنا تستعينون إحدى التعريفات التي تحدّد العنصر الأدبي، على أنه ما يسمعه بعضهم بالكائنات الإنسانية والعنصر الذي تعيش فيه، فهما جيداً، وذلك فقط من خلال عمل نقدي يقوم على مستوى الشكل. - أجل، إن ذلك لأمر بجدي، فنحن نفكر من خلال الأشكال التي تكون قد تعلمناها، وتربّينا عليها، وما تنفك نعيد تأهّلها طوال الوقت، فبهر أن الأدب غالبا ما يعطي نصيب من التنازع، مثما يفتى بأسباب الفشل أيضا، ومن ثم لا وجود لقوة تكون داخل النص السيرة ذاتي، منفيّة من الأدب وحسب، فلهسيرة الذاتية مصادر هوة أخرى، وبالتحديد من خلال فعل الإدلاء اللفظي بالمشاهدة، وأقصد القوة الانزيمية للشخص الذي يتكلم في هذا النص، وفي هذا السياق، أود أن أضيف من جديد، توضيحا بشأن الميثاق السيرة ذاتي، الذي يربط بين كاتب السيرة الذاتية وقارئها، ذلك أنه لم يكن ربما قد أشرت إلى ذلك، بما فيه الكفاية سنة ١٩٧٥: فالميثاق الأوتوبيوغرافي ليس من طبيعة مرجعية وصعب، وإنما هو من طبيعة علائقية كذلك، لا ليست السيرة الذاتية هي ذلك المحكي التاريخي، الذي يلتمز مع الكاتب بقول الحقيقة، هي تعارض مع المحكي القصصوي ذي الطبيعة التخيلية، حيث لا يلزم الكاتب مطلقا بأي شيء يتكرر، وإنما يقترح على قارئه بأن يتظاهر بتصديق ما يقرأه، ومن ثمّة مشاركة أطراف لعبة فائتة ومستطابة.

الجدة، التي ينبغي على الدراسة النقدية الكشف عنها، مثما يتضمن كذلك بعض الأشكال الطرفية وغير المستفيدة، التي يترك خلقها منذورا للجميع. وفي هذا السياق، أشير على سبيل التمثيل لا الحصر، إلى الكاتب ميشيل ليبيرس. فالوقوف الذي تبناه هذا الكاتب في مؤلفه: «العمر الشري» وقانون اللعبة، هو موقف نموذجي، بحيث حدته الرغبة في التوفيق بين البحث والتصمي على شاكلة روسو، والتضحية، وإبراز الموهبة التي لسم شخصه كعقيدة أنثروبولوجية، وبين عمل ذي طبيعة شمعية، يقوم على استثمار طاقة الكلمات، إن هذا العمل لا غفلا ما يقتصر على مجرد سرد القصة وحدها، ولا على أوالية التخيل، ولا يهدم صرح المشروع القائم على الحقيقة، وإنما هو يرافقه في يتم إنجاز، وينمطر على هذه الرغبة، ذات الوجه المزدوج: الرغبة في قول الحقيقة، وفي صياغة النص بكيفية جمالية مميزة، لدى كتاب آخرين لا يمكن بالتسمية إليهم، الوصول إلى ما هو حقيقي، إلا من خلال مرور بذكر لعملية خلق أشكال جمالية جديدة، فتراهم بالتالي يخرجون السيرة الذاتية من حقيرة أشكال السرد والحجاج التقليدية، لينصّبونها امتياز العمل القائم على اللغة بالذات، إنها حالة كل من جورج بيريك وكلود مورياك، مثلا. فقد خلقا هما معا بعض الأليات اللغوية، البسيطة على مستوى الظاهر، إلا أنها لم تكن مسبوقة، أو فكر فيها من قبل أبدا، ما تنفك تخلق بعض التأثيرات القوية على القارئ بشكل خاص، بينما هي لا تبرح حقل البوح بالحقيقة، إننا لا نجد بين متى جورج بيريك السيرة ذاتي، أي مقدار ولو ضئيل





ذلك الفرد، الذي يبحث عن عقد أوامير الاتصال، ويجري وراء سعر الدخول المفتوح على وجود غير وجوده هو بالذات. ومن ثمة، تصبح عملية تقييم النصوص السيرة ذاتية، عملية مستحيلة، إن شاء الله!

■ من غير الممكن بالفعل، إخضاع الأدبي للفاصلية المعرفية والأكاديمية، ككيفية تروم الاختزال والتقليص. إلا انكم باسم الفعالية والنتيجة النصية، ما تيثتم أن اقيمتم ترتيباً هيرارحياً من النوع النقدي، حينما تحلقتن من هذا المرء، الذي يعرف كيف يتحدث عن مسار حياته، إلا أنه استعمل التركيب الغامض للمهارة والوجودية الأدبية.

— لم تكن لي رغبة في ترتيب النصوص، وإنما أنا أبحت عن سبيل لفهم ما يجري، حين يكتب المرء على القراءة: إن قارئ السيرة الذاتية هو كائن ذو حساسية، قليل للكم والمعلب إزاء عدد معين من الأشياء، التي يقرأها. إن بإمكانه مثلاً أن لا يفتح إلا على ما يكون مطابقاً لتجربته الخاصة، أو أن يتطلع على العكس من ذلك، إلى معرفة بعض السيوات الأخرى، التي تختلف عن حياته اختلافاً كبيراً. كما يمكن بمقدوره أيضاً، أن يمارس على النص قراءة من الدرجة الثانية، من خلال الإصغاء الذي يعيد عبره، صياغة جزء آخر من هذا النص، الذي لم ينجز منه. ظاهرياً، غير النصف. إن هذه المشاركة، وهذا التوريط، ورثة الفعل هذه، تضع قارئ السيرة الذاتية في وضع مختلف عن وضعية قاري المحكي القصصية المتخيل.

إن السيرة الذاتية هي على عكس النص القصصية المتخيل، وعلى عكس النص السيري والتاريخي كذلك، نص علائقي يلتصق فيه الكاتب من القارئ شيئاً ما، ويفتح فيه كذلك على القارئ التهوؤ بشيء ما...

■ (استعراض) أكثر مما يحدث في النص القصصية؟

— أجل، إنه يطلب من القارئ أن يقوم بشيء خاص للغاية، كأن يحبه باعتباره بشراً، وأن يوافقته الرأي كذلك فخطاب السيرة الذاتية ينطوي على التماس موجه للقارئ، موضوعه الاعتراف بالكاتب وتقديره، وهو الشيء الذي لا نجد له من وجود، في خطاب المحكي القصصية المتخيلية، فكاتب المحكي القصصية يكتب بمسألة فارهة إن كانت القصة جيدة، وما إذا كانت أملاؤها تصير بكيفية مضبوطة فقط. أما من يتصدى لكاتب وقائع حياته، ويضع على الناس أسرار تلك الحياة، فإنه يتولى منهم الاعتراف به، ويتوخى إخلاء لذمته، وإقراراً لا يتصل بالنص وحسب، وإنما يتصل بشخصه وحياته كذلك.

إن قارئ السيرة الذاتية هو موضوع للمطالبة بالحسية، أو بالتوقع ضمن صف المحققين في مجلس القضاء، وذلك لعمرى من شأنه أن يتسبب من الإحراج والأرياء، أو هو بالأحرى موضوع المطالبة بالمعاملة بالمثل، وهو أمر غاية في الأرياء أيضاً. لقد كان ج. ج. روسو في التهديد الذي وطأ به كتاب «الاعترافات» مثلاً، يتعدى فارهة بأن يقوم بما هام به هو بالذات، لذا يحد جنس السيرة الذاتية فائتاً وساحراً، إلا أنه مع ذلك إن يرق أبداً، إلى أن يصير شيئاً، إذ ليس كل

الناس مستعدين لقبول هذه المطالبة التي نفس على المعاملة بالمثل، ولو من منطلق كونها مجرد فرضية وحسب. ثم إن نص السيرة الذاتية مدد، الشيء الذي يضطر معه الكثير من الناس إلى إقامة تحسيناتهم الضرورية، حتى لا يصابوا بالمدوى. لقد أثبت على ذكر هذه الأمور، حتى أتمكن من الاستدلال على هذه الخاصية الدينامية، التي يمتلكها خطاب السيرة الذاتية. إن قوة البث التي يمتلكها خطاب السيرة الذاتية، التي يكتبها من يجيد التعبير عن حياته، حتى ولو لم يكن نصه من قبيل النصوص الأدبية الكبرى. يمكنها أن تحدث في القارئ تأثيرات عظيمة، أضف إلى ذلك كله، إن قارئ السيرة الذاتية هو بمثابة



■ انكم لتقيمون التعارض بين النصوص التي تقتضي للسيرة الذاتية والنصوص التخيلية، غير أن واقع الأمر يشير إلى وجود بعض الكتاب، من أمثال كوستان بتيانيم، أو ستندال مثلاً، ممن جربوا كافة أشكال التجزؤ، من السيرة الذاتية إلى النصوص التخيلية.

— بالتأكيد، أمثال هؤلاء موجودون، إلا أن التعارض مسألة أساسية ومهمة في عملية البناء، فهذه العملية الأخيرة تسمح تبعا لذلك، بوضع الحالات التخومية، والمثلية، والفاضة، والأشد عنوية غالباً، في ثقلها الشديد. موضوعاً جيداً، نعم، من الممكن أن يختار نفس الكاتب، مثلما حصل مع كوستان بتيانيم بالذات، أن يعبر بقساوة جموعية كبرى في يومياته المنزوعة للسر، وأن يمارس في نفس الوقت، الكتابة ضمن كافة الأشكال الأدبية البهئية، إلى حد إنشاء محكي تخيلي، كمحكي أدولف. لقد صرنا منذ مدة ليست بالبعيدة، نوفر على مجموع الألوان التي استعملها كوستان في نصوصه، وعلى قوسه القزحي النصي، إنها تشكل ما أسميته، بشأن مؤلفات أنثريه جيد، فضاء أوتوبوغرافي. إن كوستان وجيد وستندال قد استمروا، وما زال آخرون يستمرون، إمكانية التغير هذه، والكمالية إيمان أعمال تجريبية على مستوى الكتابة حول الذات، وإمكانية تطوير افتراضية الأوضاع، بل ويواصلون الدفع إلى الحد الأقصى في هذا الاتجاه أو ذلك، دونما اضطراب إلى خطاب الحقيقة، وإنما الالتزام بدمج هذه الإمكانات كافة، باعتبارها صورا وأشكالاً بلاغية، ضمن فضاء لتبثيل الذات وتمثيلها. إن هذه المنطقة الشذوذة لتجريب، تستحق تشبيه مسافة معينة، بحيث لا ينبغي أن تلصق من القارئ، وهو يغمض منها، أن يصدق كل ما قرأه ويقرؤه. إننا نبتدع هنا، عن وضعية التصديق السريع والساج للأشياء، في سبيل افتراض بعض أشكال اللب اللغوي والأسلوبية والتخيلي. ذلك بالضبط، هو ما عده سرج دوبروفسكي، باستعماله هذه اللفظة البهئية، التي تقتضي إلى ذلك النوع من الأنفاط، الذي يعمل ويحتمل أوجها عديدة: التخيل الذاتي، إن هذه التسمية التي نطها الرجل، ومنها معنى ضيقاً ودقيقاً، حينما وضعنا كميال لروايته الموسومة بعنوان: «دائرة سنة 1977» سرعان ما تمت استعادتها فيما بعد، ضمن استعمالات مضاطفة، منحتها

وقهرمت من قبل مجموعة من القراء المتطوعين، والموسمين بخفاء الحياة، كما أنها موضوعة زهن إشارة بعض القراء المحتملين، بمن فيهم الباحثون في حقل الأدب، أو في علوم اللغة، إنه إذن موضوع لطيف، مفتوح اليوم في وجه الدرس الأدبي.

كما أن من بين أهداف جمعيتنا أيضاً، تجميع كل محبي كتابة وقراءة اليوميات والسير الذاتية، سواء كانوا من جنس الذكر أم الإناث، للالتقاء حول هذا المشروع. إن لدينا مجموعة للتفكير والكتابة، كما أننا نخضع بعض نهايات الأسبوع لعقد لقاءات، أو تنظيم معارض، أو غير ذلك من الأنشطة المتنوعة الأخرى. أضف إلى ذلك كله، كوننا في الجمعية نقوم بإصدار مجلة بدوان: «الدُّبُّ ذنبُ روسو».

إن الأدب غير مفصّل على كوكبة الكتاب، الذين تشر أعمالهم الكاملة في سلسلة لايباد وحسب، وإنما هو متفانية يصنعها آلاف الناس، ممن يتماطون لنشاط الكتابة، ويمشون تبادل الرؤى والأفكار فيما بينهم، وقراءات متجزّعة بعضهم البعض. وإذا كانت الرياضة لا تختصّ في نهايات الألعاب الأقلية فحسب، وإنما هي ممارسة جماهيرية مفتوحة للجميع، فإن الأدب في اعتقادي، هو كذلك بالمثل، نحن بالجملة، جمعية للصيرة الذاتية، ووديدة للقراءة والكتابة.

كاتب من المغرب



البراشي

(X) هذا النومان من وضع القرّيب وقد نُشر في المجلة الفرنسية «المغازين» لتهذيبه العدد المثلث رقم ١١، مارس (نارز) أبريل (نيسان) ٢٠٠٧ (م).
(XX) ميشال دولسن استلا جلمسي في السوربون، وهاض صدرت له العديد من المؤلفات، منها: القاصون الأوربيون لفكر «الألوان» للشعراء الجامعية الفرنسية، ١٩٨٨ (م).

للإطلاع على هذا المصاحف، التي تضم إلى جهاز هيليب لوبون التقني، أجدّه بالترجمة التالفة بنفسه شخصياً،
http://www.autopacte.org
تجربة الموقع الذاتي، http://sitap.free.fr

فتخصّ خلال ذلك الفعل بأنه ما ينفك يُسائل نفسه بارتياح، عمّا قد يقع لولته بعد الموت، خصوصاً وأن الكثير من هؤلاء يرغبون بشكل خاص، حتى من دون طرح مسألة نشر كتاباتهم للتفكير، في أن يحظوا على الأقل بقارئ أو اثنين، يشاركاهما أسرار ما سطرته أيديهم. يهيم على المجتمع الفرنسي الراهن، كساد تواصلتي عارم. إننا ندعي بأن اقتسام المعيش يدخل ضمن الموضة، في حين أننا حينما نبحث في نوعية هذا المعيش الذي نتحدث عنه، فإننا لا نجد غير ما عيائه وسائط الإعلام، وغداً جازماً للاستهلاك، بينما الناس لا تتواصل مع بعضها البعض حقيقة، ولا يكلم بعضها بعضاً سواء في عرايت المترو أو في غيرها، بل يحدث أنه قد لا تكون لك معرفة بجارك الأقرب، الذي يسكن معك في نفس الطابق!

هناك إذن، العديد من النصوص السهر ذاتية، التي تبقى عذراء ومن دون قارئ، ومن لمة يمكن أن تترجم مع كتابها، لأهله السزوال والاختفاء بعد طول أمد الإعمال، فيقولنا: نبوات هذه النصوص، التي قد تشكل رصاً بعض الحلقات المفقودة. هم عصرنا. ولتتقوى بعض الأهداف الاجتماعية والعلمية في نفس الوقت، أسست رفقة بعض الأصدقاء سنة ١٩٩٢، جمعية «لغالبية الصيرة الذاتية»، وهي مؤسسة ترشح نفسها لجمع كافة أشكال الكتابة السهر ذاتية غير المنشورة، سواء تلك التي تنتمي منها إلى الماضي أو إلى الحاضر، والتي يرغب بعض ذوي الأريحية تزويد الجمعية بها، مع قراءتها والمحافظة عليها. وقد حصل أن أقمنا بجمعية هذا المشروع، الذي تلبّته جمعيتنا منذ تاريخ تأسيسها، المسؤولين عن بلدية إحدى المدن الصغرى، التي تدعى أميريوه. أون. بوجي، الواقعة بالقرب من مدينة ليون، بناحية إين A، فوضمت زهن إشارتها جناحاً مهماً من الخزنة الواسطة لهذه المدينة. في هذا المقر، نعمل على وضع أرشيف خاص بالصيرة الذاتية. وقد تمكنا بالفعل خلال عشر سنوات من تأسيس الجمعية، من التوصل بما مجموعه ١٢٠٠ نص، من المحكيات، واليوميات، والمراسلات. وقد يتراوح النص الواحد من بين هذه النصوص، من عشر صفحات للنص لبعض المحكيات، وإيمانين دفترًا بالنص لليوميات... مثلاً سبق لهذه النصوص أن قرّرت، وسُجّلت عليها، وسُجّلت،

معنى ضريباً، وعمّا من هُزل كافة الكتاب الذين ما فتّوا إلى الآن، يستمرون هذه النطقة البيئية (الرافعة بين نصوص الصيرة الذاتية والنص التخيلي، وبين الحقيقي والمُحتمل، ومنته بهجة وبومعية كذلك. لقد كان الجهاز المفاهيمي فيما هذا، يفتقد إلى مفهوم محدّد لتعنين هذا المفهوم، النوع من الكتابة التخومية، وما هو ديروفسكي قد تفضل بفتح هذا المفهوم، فسّد بذلك ما كان ناقصاً، ولأن أي واحد ممن استعمل هذه اللفظة، لم يأخذ مدلوله مأخذاً حرفياً أبداً، مثلاً صيغ أول الأمر، فقد صار يحيل الآن على هذه الساحة الشاملة، التي تربط بين الصيرة الذاتية (غير الراضية في البوح باسمها الرسمي غائبة)، وبين الحكّي القصصي التخيلي (غير الراضية في قطع دابر المرافقة مع كاتبه أبداً). إن لفظة «صيرة ذاتية» لفظة تضيف الكتاب، بحيث تراهم يحسون وكأن امرئ ينهمج، حينما يلت كتابتهم بكونها صيرة ذاتية، بأنهم قاصرون عن أن يكونوا فنانين. وهكذا في حال الكتابة كريستين أنثو مثلاً، التي تمّ من مسألة الكتاب الموهوبين، والتي تستعرض حياتها بكيفية مباشرة، بين ثانياً المؤلفات الأدبية التي صدرت لها مؤخراً، إلا أنها مع ذلك ما تفكّك لنفن احتجاجاً على شكل من حاول أن يشير إلى أنها تكتب الصيرة الذاتية، أو أنها تدلي بالشهادة...

■ انشأتم جمعية لغالبية الصيرة الذاتية. ما هو الدور الذي المنوط بهذه المؤسسة أن تساهم به لإنقاذ التراث الأدبي، وضمن أي معنى يمكن لها أن تعمل على إجراء ذلك؟

- لقد تعاملت طيلة خمسة عشر عاماً ونيف، وكأني مجرد باحث بالمفهوم الكلاسيكي البحت، لا يفتك من الوقوف على بُعد مسافة معينة، من موضوع يشه. إلا أن قناعة متدبة كثيراً بروح الالتزام، بدأت خلال عقد الثمانينيات من القرن المتصرم، تتحصّل عندي بشأن ضرورة التدخل في موضوع البحت، وعدم البقاء هكذا وكأني مجرد ملاحظ وحسب، وبغضبة أن أخدو ضاعلاً ومشاركاً في الحياة الثقافية والاجتماعية. لقد تأكد لي وقتئذ، بأن لدى الكثير من يتعامل لكتابة الصيرة الذاتية، أو يكتبها بتكوين وقائع حياته اليومية في دفتر اليوميات، تخوفاً من عدم قدرة نصوصه على البقاء قيد الحياة. فأتت لدى المرء يأخذ على علاقته مهمة تسجيل أحداث سيرته،

يحمل تركيباً سردياً يمكن أن يكون موصولاً بالتحليل السردى،^(١).

وما نمن إليه بمسبل يتأطر ضمن زاوية النظر الأولى، ومن ثم فنحن نروم الكشف عما يميز النص السردى عن سائر النصوص بوصفه خطاباً، ونعمد إلى قصة قصيرة من قصص الأديب الفلسطيني «غسان كنفاني» لنستجلي بنياتها الخطابية، ونكته ما أندس في تضاعفها من خصوصية سرديّة تأسيساً على أن ما استكن في أطوار الرواية لا يتقاطع إلا في القليل مع القصة القصيرة.

إن تجويد النظر في هذه القصة القصيرة جنماً أدبياً سردياً من جانب، وفي الآليات التي تمتاز إصالتها فيها من جانب آخر، يشرع باباً لأسئلة جبرى جوهرها: هل يمكن الاشتغال على القصص القصيرة بإجراء الآليات نفسها التي تم الاشتغال بها مع الخطاب الروائي؟ وبشكل آخر، هل يمكن صهر الحدود في ذوب أجناسي واحد قوامه المسرد كيفما كان تجليه؟ نرجو الإجابة أو محاولة الإجابة إلى ما بعد التحليل.

تتكّن هذه المقاربة التحليلية على مقولات السرديات الصيفية ممثلة في العمل التحليلي الرائد الذي أسس له تودوروف في مقالاته الشهيرة المنشورة في العدد الثامن في مجلة «توامر»، الفرنسية المصادرة سنة ١٩٦٦، واستكملة جهنيت في دراسته الموسومة بخطاب المحكي^(٢)، وقد قدم جهنيت في هذه الدراسة مقترحاً منهجياً مفهوماً وإجرائياً يكاد ينمقد إجماع على نجاعته وكفايته إذ يقوم على تفصيل ثلاث مقولات لها بصيغة المحكي وخطابه نسب صريح، وهي:

× الزمن × الصيغة × الصوت.

وهي المقولات التي نقتل بها قصة «كان يومذاك طفلاً لكفاني»^(٣).

١- الزمن:
نقف في قصتنا القصيرة على أحداث جرت في حيز زمني محدد بمساعات، بدأ بشروق الشمس (احمرار الشروق (الذهاب) وقيام الحافلة (الرياض) من مدينة «حيفا» إلى مدينة «عكا»، وهي نقل -كما يقول السارد- «عشرون إنساناً لم يتبادلوا خلال حياتهم كلها إلا تحية ذلك الصباح وهم ينتظرون السيارة في شارع الملك فيصل بحيفا»^(٤)، وانتهى زمن القصة بإيقاف الباص من طرف الجنود اليهود ثم

سردية القصة القصيرة بين سلطة المنهج وخصوصية الجنس كان يومذاك طفلاً، لغسان كنفاني

د. سليمان ليوكام

تسارح هذه الدراسة في سياق ما ظهر في الثلث الأخير من القرن العشرين من مناهج يتوسل بها في تحليل الأعمال السردية، ونظريات تهدف إما إلى استنطاق بنياتها الدلالية، أو اكتناء العلاقات الداخلية التي تنتظم تشكيلاتها الخطابية.



كفاني

ورغم انقراض شبه إجماع على تنزيل هذه الجهود تحت مظلة السرديات على اعتبار أن قاسمها المشترك هو البحث في «السردية»، فإن للزاوية التي نطل منها على هذه الآثار السردية دوراً في تحديد اشتغالنا عليها، فالسرديات الصيفية أو الشكلية ترى أن سرديّة القص تكمن في تجليه اللغوي وتمظهره الخطابي، أي في الصيغة التي بها تتفلل القصة إليها، أما السرديات الدلالية أو السيميائية السردية فتري أن السردية هي «ظاهرة تتابع الحالات والتحويلات المسجلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى... وكل نص

أدى اشتغال الوصف في قصة «كنفاني» دوراً في الشهادة على المكان والزمان والتاريخ والإنسان أكثر مما أوقف وتيرة السرد

الطريق إلى عكا، إلى «المنشية»، إلى «السميرية»، «الزرعة»، إلى «نهاريا»، لتتمتع شرقاً وغرباً عبر عشرات من القرى ملقاة طول الطريق رابكاً هنا... (٧)

ويمكن تفسير وجود تلميح واحد يكون القصة القصيرة تنهض أساساً على تسطير الحدث، ووصد تحوله في زمن مجد ينطلق من بؤرة زمنية واحدة ويتشعب حولها، فيكون إجمال الزمن واختزاله في عبارة حركة الأثر فيها.

أما حركة الحذف التي يتم بواسطتها ملي الزمن إما بإضمار ما وقع فيه مع الإشارة إلى الـ «الزمنية المحروقة» دميت ستان، وهنا يكون تصريحاً، وإما بعدم الإعلان عن وجوده كلية ويخصمه القارئ من خلال الانحلال الطارئ على سيرورة السرد وقد وسعهم حينئذ بالحذف الضمني، وقد ورد هذا الضرب من الحذف في أقرى المقاطع، وأكثرها إرباكاً لبينة الخلف إذ توقع في بداية نهاية القصة حين قال القائد اليهودي للصبي التي دبزت من وراء سيارة صغيرة، وهي تلمس سروراً قصيراً وتلق على كتفها رشاشاً: هذه حصنتك اليوم (٨)، ويد فرج عطفي بهبوط لم تلمح مثله على أستاذ الخطاب، تأتي عبارة «سقطوا في الخندق» وغرقت وجوههم وأكفهم في الوحل، وقد كرموا هناك كتلة متراسة واحدة مختلطة اختلاطاً مموهاً، فيما كان خيط من الدم الأحمر يتسرب من تحت أجسادهم ويتجمع ويتصام مع جدول المياه إلى الجنوب (٩).

إن في علاقة هذا المقطع بما سبقه ما يشي بخلافة بنوية واضحة، إن ثمة حدثاً متوقفاً، حلقة نافذة، زمناً محذوفاً سكنت عنه السارد، لم يشأ الوبح به، تركه لنا، أو تركنا له، أنراه براهن على عنف متخيلنا أم يحسن فطاعة وقائمته؟

وفي المقابل بدأ السارد ممتلكاً ناصية الزمن، بأساطرة سلطة الوصف عامداً إلى تخليق السرد وتبتيته شهداء بالوقفه

قتل الركاب جميعاً باستثناء العفل الذي ترك ليهدم الجريمة مغل رابطة تذكر هذا جهداً وأنت تحكي القصة.

ولأن عنصر الترتيب بين زمن القصة وزمن الخطاب من مضمون ما أولاه حينئذ اهتماماً خاصاً، وشهد على رصمد المفارقات الزمنية الحاصلة في المحكي، وفي قصتنا يساوي زمن القصة زمن الخطاب، فللماضي فيه غلبة وسلطان، وإن اختلط بالحاضر، فهما يلتقيان لما لكه اللقاء حاسم وجوهري، إذ حدث الرجوع إلى الماضي في وهي الشخصية ثم تمت المراجعة بين الزمنين الماضي والحاضر، فالذكر يحدث في المواضيع التالية: «كانت الحقول بما»، «كان العالم المسير»، «كانت أشجار التفاح»، «كانت أسوار عكا»، «كان قمر الشمس»، «كان الباص يتسرب في أنفاس الشروق».

وهنا نرصد الفعل الارتدادي الزمني الركين إلى فعل الذاكرة الموجهة وكان يرمزها لطفلاً، إنه ارتداد لا يجهل ولا حاضر السرد، ويتنقي معه الاستباق إلا ما كان من تهديد القائد اليهودي: «هنا هي أركان بقعسي ما نستطيع، سوف أعد إلى المشرق مع سائقك عليك النار، إذا لم تكن قد ابتعدت بصورة كافية» (٥). وكما هو بين، فهذا الاستباق مهتوى في ارتداد زمني مما يشف عن انفعال الذاكرة لافق للكتابة بسبب عدم القدرة على ذلك الصواجز بينها وبين الحاضر، وأكثر من ذلك المستحيل، إنها الذاكرة القدر لكل استباق يدل على تسرع سردي يحدث نوعاً من الانتظار في ذهن القارئ، ويؤزل الانتظار بمجرد تحقق الإعلان في وقت لاحق، وفي مدى قصير.

ولما نرجع على عنصر المدة وهو المكون الثاني في مقولة الزمن، أو ما فضل حينئذ تسمية لاحقاً مسرعة، أي مسرعة المحكي تتعدد بضيق العلاقة بين مدة القصة مقبسة بالثواني والمقاطع والساعات والأيام والشهور والسنين وبين طول النص مقبسة بالسطور والعصفحات (٦).

وإن كان ثمة ما ينيهي توضحه في هذا الموضع، فهو استئصال وجود محكي تثبت فيه العلاقة القائمة بين مدة القصة وطول الخطاب، ويتبين أدق لا وجود لمحكي يستعمل أن يتخلل عن تعريفات المدة، إذ بإمكاننا سرد قرن من الزمن في صفحة، كما يمكننا تخصيص صفحة لسرد ما حدث في دقيقة.

ولأجل ذلك أحس حينئذ أربع حركات سردية هي: الحذف والوقفه وهما الحدان والمشهد والتلميح، وهما الوصفية، وقد ملت جميعاً في لصقتا القصيرة.

فقد ألفنا التلميح أو الجمع الذي ورد في موضع واحد هو: «تسلك السيارة

الوصفية، ولئن كانت هذه الحركة تعترض مجرى السرد وتوقف وتيرة، فإنها تسهم في التضييق لموضوعية المكان والحديث، وتؤسس لمشروعية حضور التأمل وتخله محل الوصف، فيقود تحليلاً لنشاط إدراك الشخصية المتأمله، فلم تكن تلك الوقفات التي ترتبط بالطبيعة (الشاطئ، السماء، الأشجار، الشمس، الحقول، الممرات...)، وبق الشخصيات (الطفل، الحاج، القرى، الروابط بالمكان، الطريق، المدن، القرى...).

كما نعين ممارسة الوصف لوظائفه على النحو الذي توصل إليه حينئذ الذي صرح: «الوصف بما هو مظهر وعنصر خطابي في المحكي وظيفتان كحائثان حاضرتان في التقليد الأدبي، الأولى تزيينية تجميلية تمثل توقفاً واستراحة في المحكي، وأما الثانية فتوضيحية زمنية في الآن ذاته وقد فرضت نفسها في النوع الروائي مع بلزائه، وغالباً تدبر نغيمات الشخصيات من خلال وصف هياكلها وألبسها ومحيطها» (١٠)، بل إن ما وصفه السارد يند من هذه المحاصرة الوظيفية، إنه وصف مساق للسرد، ثلث في معاربه، يكرس نوستاليا الأشياء وعين المكان، وقد الوجوه والشخصيات.

وقصاري القول لقد أدى اشتغال الوصف في قصة «كنفاني» دوراً في الشهادة على المكان والزمان والتاريخ والإنسان أكثر مما أوقف وتيرة السرد وأوضح سلوكيات الشخصيات أو برر تصرفاتها. الشاهد: عادة ما تتجلى هذه الحركة في شكل حوار يعمل على تبليطه وتيرة الزمن، وأقوى ما طالعنا به هذا الخطاب القصصي القصير في هذا الخطاب تبدي في خصيصتين: تتلاق الأولى بأحادية الحوار المائلة في «قال أحمد: دورية، ولكن صلاح صحيح: لا أنهم يهون» وقالت الحاجة: «يا لطيف الخلف» (١١) وهذه حصنة اليوم «انزاعاً ومغل رابطة تذكر هذا جهداً وأنت تحكي القصة» وإنها الحرب أيها العرب.

ويتضح ألا أحد من هؤلاء يقيم حواراً مع الآخر، لا بين الفلسطينيين فيما بينهم ولا بين اليهود فيما بينهم، ويضد ما نذهب إليه ما نتقته من النص فيما هو موسول بالعرب، «قال رجل آخر يجلس قربه، هذا الفتى يلبب الشباب جيداً، إلا أن الرجل الآخر لم يعب، وأطلق بصره عبر النافذة وترك للنح أن يجنبه كيمر زيد» (١٢)، أما ما يجسد النص ذاته عند اليهود: «قال القائد الصغير لجندي وقف إلى جانبه: مات العفل ثم أشار إلى رجاله بأطراف أصابعه بإشارة دائرية...» (١٣) وبإبرز الخصومة الثنائية بين الاقتضاب الظاهر بشكل لافت لثلاثاته ما يسيّر أمر



- سلال فيها طعام، وخبز مرقوق،
وحمام طيخ في الطوابين.
- لعب الأطفال، ومسافرات، ومكاتب
حملت إلى الموقف من غرياء إلى غرياء.
- شبابية من هضب لغتي أغلقت مدرسته
قبل يوم واحد فقط،
- سائق يعرف الطريق مثلما يعرف
زوجته» (١٧).

إن إيمان النظر في هذا المثال يجلو بلا
ريب كبر الزاوية التي أطل منها السارد
فهو لا يعرف حاضرات الشخصيات فحسب،
بل ماضيهما أيضا وهو لا يقول ما تتفوه
به فحسب بل ما تفكر فيه، وكما يقول
تودوروف إنه يدرى عبر جدران المنزل مثلما
يرى عبر جمجمة بطله» (١٨).

إنه يعرف الرغبات الدفينة والأفكار
المخفية، وهكذا نجده يستر على
الشخصيات مثلما يستر على المكان في مثل
قوله «عكا أمام الشياطين، المقبرة أولا إلى
بين الطريق مع الممط، ثم محطة إلى
الهيكل وتمضي فيما بعد، البهوت المبنية
بالبحر القمعي المنفوخ، مثل الرغبة،
ووراما حدود «المدينة العامة» تصفر
فيها أشجار الكينا العالية، ومن بعيد تبدو
قيم الصور وأبراجه من حجر بني أطلت
الأعشاب الخضراء من شقوقه، وإلى
اليمين كانت بيوت جديدة، صغيرة ومزروعة
مع ورد عذابي خيزر لتبقى صفا وراء صف،
وفي الأفق كان مثل القفار وقروى بقمعه
السطحة وسفحه المسالم المزروع بقبور
جنود لم يورثهم عائلهم إلا الموت دون أن
يروا أبعد من الموت» (١٩).

وعلى هذا السميت لا يني السارد يعارض
سلطة تهيئية تشي بترويض رغم الإهمام
بالحياد لحظة التآزم، وهنا يلتصق سؤال
السرد له ومن ورائه القارئ المفترض، إذا
كان السارد هو المبصر فلم لم يفتقر له موقفا
له داخل القصص، فيكون شخصية شاهدة،
أو ضميرا متكاملا، فيقدم تسويها منهجيا
بله جعاليا لهيمنة كهد؟

وهنا يني أن تتوقف ونسجل أن لكل
قصة سارد بروعها، قد يكون شخصية من
الشخصيات المشاركة أو ساردا خارجا عما
يرى، وما نعيته في كان يومذاك طفلا
هو عدم إيلام هذا البعد اهتماما، فالسارد
لا يقدم لنا أسماء للشخصيات، بل يصفنا
أمام حالات ومواقف، هناك فضاء تتماثل
شروخه، وتتكاثر وشائجه، كان يجب أن
يعتري، وهناك لحظات توتر مشيئة،
وما أكثر اللحظات المشوكة في الزمن
السلطاني التي كان يني أن نستوعب
ومتصل، فكانت القصة القصيرة كما يقول
نجيب الهماني «أحد أكثر الإدارات الأدبية
قدرة على التقاط إيقاعات العصر وديناميته،
وتسطع أدق خواصه وتوابعه النفس البشرية
(٢٠)»، والقالب الأدبي المناسب الذي عدل

هذه الحالة لا يتطرق إليها الشكل» (١٤)
ولئن كنا في المسافة قد ركزنا الحديث
على محكي الأقوال والوساطة التي تم بها
نقل القصة إلينا، فإننا في المكون الثاني
المقولة الصيغة سنولي الاهتمام بجانب
الرؤية، أو المنظور، أو ما يفضل جينيت
تسميته بـ«التبوير»، وقصد به تمييز صيغة
الضبط الخبر وتنظيمه، ونشأ من اختيار
وجهة نظر محددة» (١٥)، وقد تأتى له
تصنيفه إلى ثلاثة أضرب:

محكي يتبوير في درجة الصفر أو لا تبوير

محكي يتبوير خارجي

محكي يتبوير داخلي

ورغم تأكيد جينيت عدم إمكان هيمنة
ضرب واحد من التبوير على محكي بكامله،
وأن تقاء الأضرب غير وارد، فإننا لاحظنا
أن السارد في هذه القصة يعرف ويقول
أكثر مما تقول الشخصية وتصرف، إنه
سارد عليهم بكل شخصياته ويما تفكر فيه،
وما يدور خلفها، ولذلك فنحن بصدد
تبوير في درجة الصفر.

لعل مثلا نسوقه بوسعه توضيح الصورة
أكثر في أمثالنا، يقول: تناول أحمد
الطبيابة هضب من السلة، الكا في ركن
المسيرة وأخذ ينفخ عتاب مجروحة لماشوق
أبدى، استطاع أن يعيش في كل القرى التي
تنازلت كجسم أرضية ساكنة...» (١٦)

«وكان العالم الصغير ذاك مزيجا؟
- صال أمصتهم المئام من كل تقوي
الجليل.

- فلاحين من قضاء حيفا صاهروا منذ
زمن لا يستطعمون الوصول إليه بذاكرتهم
رجالا ونساء من قضاء صفد.

- طفل واحد من أم الفرح أرسلته أمه
إلى حيفا ليرى فيها إذا كان أبوه مزال
حيا، وهو يعود الآن بالجواب.

- محام وكل بقضية أرض في الكابري
ويتعين عليه فخصما قبل جلسة المحكمة.

- أسيرة تسمى إلى خطبة فتاة
لوحيدا.

التواصل في حكم غير الممكن، وتستعصي
من هذا أن في قلة حضور حركة المشهد
تكريسا لإطلاق الصمت، وأن في إغضابه
قطعا أسيل التحاور والتواصل.

«التأثر»، وهو الضمر الثالث المكون
لبنية الزمن في الاقتراح جينيت.

أخذ كل شيء في هذه القصة شكل
القصص الإفرادي إذ كل ما حدث حدث مرة
واحدة وسرد مرة واحدة، وغاب التكراري
والتأليفي، والتدبر في هذا الحضور
الإفرادي يوفقنا على أمر له بجسم القصة

أصرة وثيقة، ذلك أن رسدها لحالة واحدة
يستيعق إغضابه تضال إمكان تكرار المقوف،
مع أحادية الحدث بأن يحكي أكثر من مرة
ما حدث مرة واحدة، أو تكرار الحدث

مع أحادية المقوف السردية بأن يحكي
ما حدث مرة واحدة، ما حدث أكثر من مرة، وهنا
تضال، لا يكون لهياد مغفوق مثل دلافا،

السلطانيون بوصفه حدثا تكراريا دلافا
فقد حضر الحدث وغاب المقوف، بل إن
الحدث غاب أيضا تاركا ما يدل عليه، هل
«ن المحكي قصة قصيرة صلبة بذلك؟
X الصلبة» بصحت جينيت مليا في
الوساطة التي بها يتم تقديم المحكي
وضرنا عرض المادة الحكائية أو هيما
يعرف بصيغة المحكي.

ولقد جسدنا أن للوصف في هذا
الخطاب حضورا طافيا غدا معه نازما
نحو الذاتية، وأما الحوار فلم يد إلا في
شكل شذرات لم تقع فيه إلا على حضور
طرف واحد في الأمر، وهو الأمر الذي

أفضى إلى توظيف المصدر من الأساليب
إذ نقلت إليها أفكار الشخصيات كما في:
«وهذا تماما هو السبب الذي من أجله لم

يأجأ النعم أحدا من ركاب المسيرة، فقد
كانوا يتفهمون أن ينطق اللحن من كل شيء
حولهم، ونقلت أيضا أقوال الشخصيات

كما في «ويشأن المسائق أغنية تتماشى
مع اللحن...» أما المنقول الذي تعملى

مع الكلمة للشخصية، كما في يتظاهر فيه
السارد بترك المجال للشخصيات، فلم ندر
عليه في خطاب «كان يومذاك طفلا» إلا

مقتضا مركزا في كلمات معلوبات، ومن
هذا المقتضب:
«هات الطفل»، «إنها الحرب أيها العرب»
«هذه حتمكم اليوم»، «انزأوا»، «هيا هيا
اركن باقى ما نستطيع، سوف أعد إلى
الشرطة، ثم سأطلق عليك النار...».

ثمة أسلوب خطابي آخر ظاهره سرد
وياطنه حوار، وهو الخطاب المحول الذي
لا يمدن فيه الكلام إلى الشخصية، ويتولى
السارد نقل أقوال الشخصية إلينا من ذلك
ما تجده في: «وبينه وبين نفسه أخذ يد
عدا بطيئا: واحد اثنين ثلاثة...» أو في «
وقال شيخ مغمم إن من يقتل يتيما سيهطع
الله يديه، وأن قدرة الله على الانتقام، في

«... في هذا الخطاب...»



ثمة أسلوب خطابي
آخر ظاهره سرد
وياطنه حوار، وهو
الخطاب المحول الذي
لا يستند فيه الكلام
إلى الشخصية،
ويتولى السارد نقل
أقوال الشخصية إلينا

يمكننا أن نجري على الخطاب القصصي القصير ما نجريه على الخطاب الروائي على ما يبينهما من اختلاف اجتماعي

وهذا يحيل إلى الوظيفة الثانية من الوظائف التي اقترحها جينيت وهي وظيفة التوجيه أو المراقبة التي يعمد فيها السارد إلى تنظيم المحكي داخلها عن طريق الإشارات الشارحة، وما أمكت ملاحظته هو حضور هذه الوظيفة بشكل مهم فالسارد لم يكتب بإلزام الإشارات الشارحة وتسطط المصطلحات الحاسمة، بل مضى إلى تمديد ما يليق أن يحتفل، ويسم ما يجب تكثفه.

إنه بهذا يركب مركبا صعب المرتقى، فالقصة القصيرة بما هي جنس أدبي يمتد التكثيف يجب كما يقول اختياروم: «أن تملأ بقوة مثل صراخ القبي من طائفة لضرب بحدّة ويكل فواء الهدف الشهود» (٢٢).

إن الشكل لا يتصرف إلينا في إصاوية الهدف وقوة، وإنما فيما نوسل به للإصاوية وهنا ممكن الخصوصية، وقد أوغل السارد في الوصف إيتالا فمتحتا إحساسا زلقا بالارتياح، وأمن في التصاد السرد بشكل يشي بتهريه ونفوره، حتى إننا لنراه يمتدع عن التصريح بالحدث الأهم، فقد حدثه ممارسا بذلك سلطة سردية فيها جور وتسمف على مسروده لا يتوق إلى المباشرة عبر دوال الحضور لا الغياب (حذف واقعة قتل المرأة اليهودية لخمسة عشر فلسطينيا بربا دفعة واحدة).

وفي هذا ما يضل من فاعلية الوظيفة التواصلية التي يقبها السارد مع المسرود له، وهي وظيفة ترتب على السارد إقامة حوار حقيقي أو متخيل مع مسرود حاضر أو غائب أو مقترض. وقد قام الحوار هنا لكنه ظل منقوصا من أحد مقوماته وهي المشاركة، فقد بدأ السارد مولعا بالتفاصيل التي يلقاها المسرود، له دون أن يملك القدرة على الحكم أو الإدلاء برأي، وكل ما تلقاه وصله عبر سارد لم يهتم بإعلامه عن مصدر معلوماته، بقدر ما عني بدرجة دقة ذكريات الآخرين، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يمارس وظيفة الشهادة على حدث يأنه حكائيا، ومارس عليه سلطته المطلقة، وهنا تتوضع علاقة السارد بالمالك الذي

به هنا عن التماذج الإنسانية المفرقة في العمومية إلى ضرب من المحلية العربية وتحديدًا الفلسطينية.

ولنا نتخط إلى مقولة الصوت التي ضمنها جينيت العديد من العناصر مثل زمن السرد والضمير ومستويات السرد ووظائف السرد والمسرد له، يتبادر إلينا في جانب زمن السرد الذي تتم فيه دراسة زمن القصة بالنسبة لزمن سردها، ذلك أن السرد لا يكون إلا لاحقا للقصة التي يرويها، لكن هذا التصور الشائع كان قد خرق منذ زمن، وقد صدق جينيت أربعة أضرب من السرد: للاحق وسابق ومتزامن ومتضمن.

وكان يومذاك مغفلا سرده لاحقا مبشرا، نجده في كانت أشجار النخيل، وكانت أسوار مكاء وحصى الضمخيات- وكان الباص يتسرب و كان اللحن... لكن أدق ما في الخطاب وأشد وقعا وأهد دلالة قول إحدى الشخصيات- الضابط اليهودي: «هل رأيت؟ تذكر هذا جيدا وأنت تحكي القصة»، وهي العبارة التي رثيت ثيمة، إنه ليس فعل ذاكرة لم تثقب فحسب، بل إنه ختم مسروره فيجب عليها كل استشراف أو تنبؤ. والمثال في هذا الخطاب القصصي يدرك بلا ريب أن اختيار السارد ضمير اللهوه لم يكن اعتباطيا ولا مابرا، وكما يقول جينيت، إنه «اختيار بين وضعتين سرديتين وليس بين صيغتين تعويجين (مصرفيتين): سارد غائب عن القصة التي يرويها، وبالتالي فهو يباين سرده حكائيا، ويقابل في أن، ساردا يحضر في القصة التي يرويها فهو يعايشها حكائيا» (٢١).

وهنا يسرح الدارس الذي يتوقى انتهاك خطافية المحكي لاكتناه دلالاته حين يرسم السؤال ملحا داخل استطاع السارد وهو يتباين حكائيا مع فحسته أن يغالب ذاتيه ويلتزم حياديه وهل يوسمنا التفسير في ملامح هذا السارد وهو يحاول عبثا إيهامنا برصد بارد للأحداث والأشياء بملصق موقعه خارج دوائرها، إنه برصد هذا يشر هنا مرارة البصيرة لما انطوى عليه الحدث من فطاعة، وصمية الحقد الذي تسرب إلينا من الإيهام بالواقع، وهو إذ يفعل ذلك فإنه ييسر علينا مهمة تحديد الوظائف التي يضطلع بها وهو يمارس فعله الحكائي.

والكاد على أن أصل القصة ليس هنا، إذ كل ألف في طريقة سردها، فإن من أوكد الوظائف التي يأنس بها السارد هي الوظيفة السردية ذلك أنه يتدخل وفق الصيغة التي يختار بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد أفينا السارد يتوارى هنا من هول ما يروي، أيديته باللهوه واللهيه، أم يتواطئ معنا من طرف خفي يعلنه منذ البدء «كان يومذاك طفلا»

يوجد فيه، وهي علاقة تتكرس -كما يرى جينيت- في الوظيفة الإيديولوجية التي يقوم بها، وهي تحمل إما أحكاما على المجتمع أو تعاقبات مسموحا بها، ولم يصدر السارد أحكاما على المجتمع، ولم يمل بالشكل الذي يؤهل لأن يأنس بهذه الوظيفة، إذ ليس بوسع القصة التي وإن كانت وريثة سر الرواية، أن تتطلع بهمة كهذه.

وغاية ما توصلنا إليه من مقارنتنا هذه أنه يمكننا أن نجري على الخطاب القصصي القصير ما نجريه على الخطاب الروائي على ما يبينهما من اختلاف اجتماعي، لكنه ليس بوسمنا تحميله ما لا تحتمل، فما عاياه من توظيف آليات السرد، وما وقتنا به على اشتغال ببعثنا تفكير فيها يمكن أن يكون أكثر ملامسة في التعامل مع هذا الجنس السرد، أو يبرز خصوصية خطافيته بشكل أكثر نضاعة ووضوحا.

أكاديمية من الجزائر

الروائي

Groupe d'Entrevernes. Analyse sémiotique des textes. Editions 1980. Toubkal. Casablanca. Maroc. ١٩٨٠.

Gérard Genette. Discours du récit. in Figures III. Editions du Seuil. ١٩٧٢.

العمل الكشافي، الأعمال الكاملة الجند الثاني، القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.

القصص القصيرة، ص ٨٧.

G. Genette. Discours du récit. P. ١٤٢.

القصص القصيرة، ص ٨٧.

G. Genette. Frontières du récit. in communications. Editions du Seuil. coll. ١٩٧٦.

القصص القصيرة، ص ٨٧.

G. Genette. Discours du récit. P. ٢٠٢.

Tzvetan - ١٨٨٠.

Todorov. Les catégories du récit littéraire. in communication coll. points. Edition du Seuil. Paris. ١٩٧٦.

القصص القصيرة، ص ٨٧.

G. Genette. Discours du récit. P. ٢٠٢.

القصص القصيرة، ص ٨٧.

G. Genette. Discours du récit. P. ٢٠٢.



ان العنوان ابتداء يحيل على الذات، بدلالة الإشاحة، فندما تتكرر للشاعر الجهات، يرتجع بذاهة إلى ذاته، وتثير الذات من جماليات المنجز الشعري على العموم، «قاول واجب على الشاعر هو أن يعرف ذاته، أن يبيح عن روحه ويعرف ماهيتها؛ ومطرق الكشف عنها - فيما يرى رمبو - هي الحب والألم والجنون»^{٢٠}

الإحالة على الذات تحرر طاقة إنتاج رمزي لمعرفة المقول الشفاف، حيث تفقد المفردة الشعرية هي الشاعر ذاته في حركة كينونته نحو الجمال وكل شعورات كونه الشعري الدافق بالمصادقات والعلاقات.

ان نص المحبة الذي عليه قوام ديوان «سهو الجهات»، ينخلق من الحقل الدلالي للمعبرة ولواحقه، حيث تكررت مفردة الحب في المجموعة حوالي ثمان وعشرين مرة، وبما ان السبب في تثير المحبة هو «سهو الجهات»، فلقد تكرر لفظ الجهة حوالي سبع وعشرين مرة.

العنوان: ألق الفهم ودلالة الارتجاع:

يتأسس العنوان كص مواز باعتباره المدخل إلى المتن، وفي اتونته تدمج الكثير من المعالم النصية، لذلك الوقوف عند هذه العتبة يستدعي الإيمان في النظر والتثبت من تركيب المعنى وترتيب اللفظ، حيث اعتبره جبران جهنم من المؤشرات التي «تحيط بالنص وتعدده سواء على مستوى التلقي أو خلق حوار نقدي أو غير ذلك»^{٢١}.

تأمل العنوان «سهو الجهات»، يوجي في تلقيه

تنصيص التواصل وشعرية المحبة

في ديوان «سهو الجهات» * نسعود حديبي

عبد الحفيظ بن جلوني

ترتأمت الكتابة الشعرية الجزائرية في بعض النصوص إلى مآلات حساسة لا يكشف عنها إلا الاستئناس إلى النص، لأن المضردة مقتدة

من صمق معايشة الشاعر لهركيته المصاحبة للواقع، وهو ما يمنحه فرصة الرصد والترصّد التي تميز لغة الإبداع الماكرة، والشاعر أولا صديق ذاته، في الإنسان الشاعر هو الإنسان المتحد مع ذاته والذي يواجه الأشياء ببراعة ويثيره تفيض عشقا، تجعل من الشعر في النهاية المسكن الوحيد للإنسان^{٢٢}، ومن هذه الزاوية أجند المجموعة الشعرية «سهو الجهات»، انعطفت بمق نحو موضوعات المعبة، «فالشعر يأسر بلقته، ويدفع إلى المغامرة، لذا فإن ما يربطنا به هو نفس ما يربطنا بالحب الكلي والاسمي»^{٢٣}



تشير الجملة الشعرية إلى الرغبة الشديدة في التعبير، لكن لا تريد الشعرية في «سهو الجهات» أن تهوّم المفهوم وتكتفي بدلالات الذاتية المؤطرة معرفياً لصناعة الشعر، ولكنها تأسس للرغبة بضياء الإنسان الذي يكتفيها منه التجاوب، وما خلا ذلك فهو من المعوقات للذات الشعرية المرتاحة إلى بساطة كونها الشعري، وهو ما يعبر عنه الشاعر بـ:

..... لي عطفهم مخطط التجاوب

وقلغ العقل لهم — مخطط إعاقه

والحكمة — مخطط إعاقه

لأنهم مؤمنون

والقصور التي شيدوا في الضواحي —

مخطط إعاقه

لهم..... وحدهم

اقصد السجون/ص/٣٨

إن مخطط الإعاقه يرمز له الشاعر بالسجن، الذي يفقد الحركة كفضاء مغلق، وعوامل التقييد يوجزها الشاعر في: العقل، الحكمة والقصور.

ويكفي مخطط التجاوب عمقا انه أعاد لفردية التجربة الذاتية لاحتها الاجتماعية، وهذه رؤيا جديرة بالنظر لأنها مخالفة لكثير من حداثة التجربة الشعرية الثائرة في الذات، ولا ينحصر التجاوب في القراءة بمفهومها الضوئي وحسب، بل يتعداه إلى العلاقة الإنسانية، التي تبحث عن الشراكة:

دولنا ما كنت أنا — ذات

لرسمت لامي وجهها آخر لا يشبه اله
— آخر

أو شجرة..

تعطم كل مطيور الجهات

إن الكون الذي يبتنيه الشاعر لذاته لا يمكن أن يجري عليه التحدد، ولا فرغ من كل معنى للدشهة الصادمة

الزاوية يتاح له ما لا يتاح لغيره من قول ما لا يقال واقتحام المناطق المستحيلة المصية على العقلنة.

فعندما يقول الشاعر:

دولنا جريت الجنون — حالة
المقابل / عقل

لكنك طليق/ص/٣٨ — حالة
المقابل / سجين

الجلتان الشعريةتان مرتبطتان بالشرط الأساس لعملية الإبداع المتمثل في الحرية، فالجنون حالة تتجاوز المنوع وتتماهى مع العقوي، لهذا فالحالة التي تسبق كلتا «الجنون والاطلاق» كمنصرين متاخمين للذات المبدعة، هي حالة العقل والسجن، ومن هذا الأفرز التأسيسي لعملية الإبداع يتجاوز الشاعر ذاته المتوحدة في التجربة ليحقق المعادلة الصعبة في عملية الإبداع، إذ غالبا ما يثار سؤال الجمع بين فردية التجربة الشعرية واجتماعية التواصل الاجتماعي لدى الشاعر، ولا غرو أن يكون المجتمع الأول للشاعر هم قرأوه، لهذا فالشاعر يقض مضجعه هاجس التجاوب مع مفردات علته الشعري ومن ضمنها المتلقي، فهو يته أدرجت في دائرة القول، وهو ما عبر عنه الشاعر بـ:

ويرفع عني القلم/ص/٣٨ —
مخطط الرغبة

البصري ابتداء بمسأل الذات، الذي يطرّق الذهن من خلال مفردة «سهو»، وعليه فهو دلالي يتقسم إلى حقلين دلاليين، حقل «السهو» وهو فعل يتعلق بالذات، فالشاعر أخفى الذات وأبان شيئا من آثارها، ثم هناك الجهات، التي تمثل الحقل الدلالي للمكان، والصدمة التي يثيرها العنوان تنحصر في الانتظار الذي تفرضه مفردة السهو، حيث استتباع المعنى يغالف أفق توقع القارئ المتعلق بالذات إلى موضوع يتعلق بالمكان، ودلالته مفردة الجهات، هذا التصدد في التلقي والخزق لأفق التوقع يحتمل إمكانية وجود قصيدة شعرية في البعث عن المضمير في تركيبة العنوان: الفعل/الجهة، حيث تقول عن الجهة مجازا أنها تسهو، لكن حقيقة السهو إنما هي من خصوصيات الإنسان، ومنه فإن المضمير في التركيب هو موضوعة الذات، ومرجع أفق الفهم، حيث «بالإضافة من وظائف اللغة لجاكوبسون يبين أن للنون وظائف متعددة: كالوظيفة المرجعية(المرجع) والوظيفية الإلهامية(المرسل إليه)»^{٥٠} . يعود على ارتجاع الذات إلى ذاتها حين تسهو الجهات، وهو جوهر نص المحبة.

النص الإحبة/تقاطع العلاقات:

إن الكون الذي يبتنيه الشاعر لذاته لا يمكن أن يجري عليه التحدد، ولا فرغ من كل معنى للدشهة الصادمة، إذ ما بين لحظة الغاض بالمزاحمة المقولية، ولحظة إعلان البيان الشعري، ترسم معالم الانتماء الإبداعية والمتمثلة حسب الناقدة مارينا وارنر في المتخيل، حيث تقول «يمكن للمرء - حسب اعتقادي - أن ينتمي إلى ما هو متخيل، وهذا ما سيؤدي لاحقا إلى إيماده عن موقع محدد بعينه. وربما تكون تجربة مفيدة للذين يكتبون»^{٥١} ومن هذه

ولا تتحني سوى للصلاة أو ساقية

يرتوي منها العطش

فقط.....

لوجه الله، ص/٣٩

يتحد المعنى في المقطع الشعري وفق متواليه الذات/ الآخر، التي تعطي لمفهوم التجاوب بمدى الإنساني والشراكي، فالذات تتعرّف بضمير المتكلم المنفصل «أنا»، أما الآخر فهو «ألم، الشجرة والساقية»، ومجاله الآخر يتشتمل بمشعية إيجابية، والملاحظ أن مشهدية الآخر ثابتة من الذات، بدلالة الفعل «رسمت» الذي يعود فيه الخطاب على الذات، ومن هذه الأولوية يحتمل أن تكون الأم معادلا موضوعيا للقصيدة، وكذلك الشجرة والساقية، بدلالة القيمة التي تتخلق في عرض هذه الفضاءات:

الأم — العطش

الشجرة — الإضماع

الساقية — الإرواء

وإذا أمكن الاحتمال انطلاقا من القرائن النصية السابقة، بأن العناصر الثلاثة هي معادلات دلالية للقصيدة كمنتوج ذاتي، فدلالتها العميقة أنها تجمع الآخر الإنساني (الأم) والآخر الطبيعي (الشجرة) والآخر الكوني (الساقية) المشمول بشراكة الماء، على اعتبار أن «الناس شركاء في ثلاث...» وانتظامها في الترميز للقصيدة، يعني تصوّرها ذهنيا كعناصر منتظمة في الذات، وبالتالي فإن الذات تأوي هذا التنوع القادر على مد جسور المحبة عبر علاقات العطف والإطعام والإرواء، والتي هي معادلات لكل ما يمنحه الشعر من إمتاع وتطهير وتعليم، ذ «همة الشعر هي التطهير — وهو ذات المصطلح الذي استعمله أرسطو طاليس...»

تأسيس البنية العامة التي تحكم نظام القول في الديوان تبعا لعنصر البحث، الذي يتلأم ومفهوم التواصل مع حيثيات بعينها

والشعر يقدم لنا الحقيقة كما يقول أصحاب مبدأ الواقعية^{٩٤}، ويمكن أن يقال مع من يقدرون هذه المهمة للشعر أن الشعر ينقل لنا نوعا من المعرفة...^{٩٥}

الاستدعاء/تفاصيل المحبة،

تتأسس البنية العامة التي تحكم نظام القول في الديوان تبعا لعنصر البحث، الذي يتلأم ومفهوم التواصل مع حيثيات بعينها، تدفع الذات إلى ممارسة اللعب مع الكلمات، وقصيدة «عام جديد» ويعدّ توفر الحد الأدنى من حركة الشاعر في خضم علاقات السهو الملونة من قبل الموضوع، لانجاز اللحظة التي تنصير فيها الذات بإكتمال ارتداد النص إلى الواقع، فهو يفرج مقعما بالبنية من علاقة التضاد بين الذات والجهة، أي من التقارب الذي تمارسه الذات والتبديد الذي تمارسه الجهة مهما كانت طبيعتها، وتجدر الإشارة إلى أن إلمار البنية يتعدّد بالزمني:

«عام جديد — تحديد زمني

وأنا المسافر في الهوى»، ص/٩٤ — استمرار العلاقة

إن التحديد الزمني الذي تستمر فيه العلاقة، إنما تحكمه اللانجوى الناتجة عن مفهوم «سهو الجهات» كمرتب شعري مدمج في العلاقة

المحاطة بمناباة التواصل عن طريق البحث:

«ابحث في البلاد عن البلاد، ص/٩٤

هذه اللانجوى المحاطة للبلاد كجهة ذات طبيعة مكانية في مواجهة الذات الشاعرة، يقابلها البحث، كالية للإيجاد، وهو ما يعطي للتبديد الذي تمارسه الجهة مهما اختلفت طبيعتها مفهومه المضوي، واختلاف طبيعة الجهة يمكن أن نحصله من الجملة الشعرية السابقة، إذ:

«ابحث في البلاد...» يمثل التحديد المكاني، والإضافة التأكيدية «...عن البلاد» قد تحتمل الإيحاء إلى مشتملات الجهة من عناصر الحركة، وعملية البحث ذات طبيعة خاصة تتميز مصدرها:

«وما تزال القصائد تحرق في الخيال الباهت والرماء»، ص/٩٤

إن عملية البحث تتراقق مع عملية إنتاج القول، وهو ما يعني شعرية التواصل من جهة، ومن جهة أخرى مواجهة السهو بالنص، ويستمر الشاعر في تعميق مفهوم السهو من خلال الخيال المنتج للقصيدة بوصفه «باهت» كنتاج لواقع سلبي دُت عليه مفردة «الرماء».

إن عملية الإنتاج المقتدة من البهات في ظل واقع مُرشد — مواجهة الجفاء بالنصية على العموم والشعرية على الخصوص — تكهله بأن تكون إشارة واضحة للدلالة على حالة المحبة المتلبّسة ذات الشاعر وبالتالي نفسه.

ولا تفت الإنتاجية عند ذلك بل تروح تستدعي حالات اللعبة من مرجعيتها التاريخية الدالة:

«عام جديد...»

ولم يعد من خلف هذا البحر

طارق

ولا زياد

عام جديد من الغزل الجميل

دوماً بالث سعاد/ص ٩٥

المقطع الشعري في جملة إحالة لافتة لمعنى المحبة التواصلية المنتج لمحفل التغير، فحقن الدلالة «طارق/ زياده» يحيل ذهنياً على طارق بن زياد، ويرتّب دلاليها برنامج الفتح، على اعتبار أن طارق بن زياد فتح الأندلس، وبالمقابل فإن حقن الدلالة «بنات سعاد» يحيل مباشرة على برنامج المحبة، محبة الرسول عليه السلام، من خلال قصيدة كعب بن زهير، وبالملاحظ أن البرنامجين مسبوكان بأدائي نفي «لم وما» وهو ما يبيّن مستويي لفهم، مستوى القيم الإيجابية (الفتح والمحبة)، ومستوى النفي لهما، فالقيم الإيجابية تؤلّ إلى الذات، على اعتبار أن المسافة الزمنية «عام جديد» لم تكن خالية من انجاز، وبالتالي تكسب انجاز اللحظة المرجعية المتمثلة في الفتح أي ارتداد الآفاق، ونصيبها يمكن تأويلها على أساس الرؤيا التي يقدمها الشاعر للحبة مهما اختلفت طبيعتها، وبذلك تؤلّ إلى المحبة.

يتمثل انجاز اللحظة المرجعية أيضاً في المحبة أي التقارب، وهو المتاح المباشر المرتب نصياً.

أما على صعيد مستوى النفي، فيمكن أن يحتمل الجهة المناوئة لبرنامج التقارب، على أساس عدم الاستيعاب للمعوس لنتائج التقارب، وكان التبعيد يتجاهل كل بادرة للتقريب، ومن خلال ذلك جاء النفي لمنجز اللحظة المرجعية بكل زخمه التاريخي، حيث تحاول الذات الشاعرة تمثله بينما تتجاهله «الجهة» إذا لم تكن تجهله أصلاً، وعلى جدليتي التواصل والقطعية تبني موضوعية المحبة التي تتقرّر في توليد نصها.

إثبات الحبة/ مرجعية التأسيس،

تعود المجموعة إلى استنكار مسار المحبة بأيولوتها الدالة إلى أشد عناصر المحبة تأثيراً في مسار النص التاريخي، حيث تتكّن على المرجعية لبناء شفافية خاصة ودالة مع النص والمطلق، وبذلك قامت القصيدة «على مبررات جمالية لا تنظيرية»^١.

فنص «ليتي ما رايت»، يشتغل على هذا السريان اللفظي الخفيف المتناغم لمعلوم قراءاتي، يلهم بمنطوقه انفتاحات دلالية ترتّب انساقاً نصية، على اعتبار أن النص «في حد ذاته يتحدث عن شيء ما»^{١١}، وانطلاقاً من هذا المفهوم فإن النص المذكور يتحدّد على أنه سفر إلى مدارج العشق:

«ليتي ما رايت

أتعني سرك يا ليلي»/ص ١١٧

فليلي تأخذ مستويين على صعيد «المعنى والرنين (الدلالي) الذي يفتح القارئ في سماعه»^{١٢}، مستوى يمثل تاريخ العشق بكل حملاته الفلسفية والصوفية والوجدانية، ومستوى المحبة على الإطلاق، وهو ما لا يجيد الشاعر استحضاره إلا عبر الالاف:

«أحرقت بين يديه ذاكرتي

وقطعت لساني»/ص ١١٧

تعود المجموعة إلى استنكار مسار المحبة بأيولوتها الدالة إلى أشد عناصر المحبة تأثيراً في مسار النص التاريخي

هذا الانفتاح على فضاء اللافول، الذي تقنيه الذاكرة، يمتح من العلاقة التواصلية والمرشدية مع موضوعية المحبة:

«ونسيت ما اقترفت شفتاك»/ص ١١٧

ويستمر النص بحثاً عن المعنى، فيؤلّ إلى استلزامات شعرية أشد تواطؤاً مع الحالة المفارقة للعادي، حيث انفتاحات السكر، وهو معنى صوفي، يدخل من خلاله الصوفي فضاءات الوله الحاصلة برواء الخطف، فيتهب تغرقات الحجب وكشوفات العشق:

«رايت

ولييتي ما رايت»/ص ١١٨

فانفتاحات الرؤيا تستند إلى الصرّ المتمثل نصياً في جمال الورد:

«أن جمال الورد لا يعمر يا ليلي طويلاً»/ص ١١٨

ولعل المحتمل الممكن في معنى جمال الورد يؤلّ إلى المرأة بدلالة المقطع الشعري:

«ليتي ما رايت

أن بقايا امرأة

ستكون على جداري ثوحة أتاها»/ص ١٢٠

ولمنا نثبت ابتداء أن المعنى:

«بقايا امرأة» — يحيل إلى حضور الموضوع

«جداري» — يحيل إلى حضور الذات

والرابط بين الحضورين هو الهوى:

«وأضّر الأثوان/صباحاً ومساءً» على أنها الطريق إلى هوى،/ص ١٢٠

المستفاد من الحضور بمفهوم



مفاتيح القول / سؤال الابهتاج:

«في ضواحي القصيدة» هي النص الذي يتشعّر على البقايا المتسوّرة درج الوجود الذاتي، حيث يسافر الشاعر في متاهات المعيش، منذاً حضوره في ما يسمّيه بـ:

«سهو الأمكنة»، ص/١٢٨

مقدّمًا عناصره على سبيل المثال:

«شرب المدن
المتيقة»، «النساء
الواقفات في
منتصف الهوى»،

ص/١٢٨

ثم يمرّج على الوجود الذاتي في دائرة تحالف الحضور المعيش، حيث القصيدة:

«هي جرعتي الأخيرة»، «آخر ما
تبقي»، ص/١٢٨

والذي ينتقل بالذات من مجرد حضور معيش إلى مستوى وجودي بمفهوم هايدغيري، هو خروج القصيدة عن المألوف متبسة بطبيعة خاصة:

«هي لحظة.../للتوجس والخروج
من الأشياء الممكنة»، ص/١٢٨

**البحر من خلال
بعض نصوص
المجموعة، يصبح
معادلاً موضوعياً
للنص، وبالتالي
يتوافق مع الشعر في
أيلولتهما إلى الذات**

المخالفة هو غياب الحبة المرموز له بـ «بقايا امرأة»، الذي هو غياب للكيونة بالمفهوم الهايدغيري أي «الدازاين» أو الوجود في العالم، إلا أنها كيونة ذات طبيعة خاصة لاندراجها ضمن مفاهيمية السر المتاح في شطح المتصوف، حيث «السطح لحظة مأخوذة من الحركة، لكنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبّروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستعرب سامعها» ١٢٤، وهو ما ينتج المعنى الأشدّ التصاقاً بالذات في تميزها المكثف بالتواصل في فضاءات القطيعة، وهو نوع من معاناة الصوفي في رحيله اللهي بالظماً صوب الضفاف الإلهية.

وليثبت المعنى في علاقته بالذات يعمد إلى ثنائية النفي والإثبات، حيث ينفي المعنى في ثلاث عناصر:

«لا معنى للبحر/ لا معنى للشعر/ لا معنى.....»، ص/١٢١

ويحصر الإثبات في معنى واحد، هو ليلى:

«لكن الله اثبت اثني / اسمها ليلاي/»
ص/١٢١

البحر من خلال بعض نصوص المجموعة، يصبح معادلاً موضوعياً للنص، وبالتالي يتوافق مع الشعر في أيلولتهما إلى الذات، التي تتقد في الأخرى معناها، ولا يثبت هذا الأخير إلا بحضور معنى ليلى، وليلى هي الرمز الدال على العشق والمحبة، فينبثق من هذه المعادلة معنى المحبة الذي يفرغ عنه معنى الذات في انجازها المعرفي الشفاف، المعرّف في دوائر الشعرية المتاحة في أعق مفردات التصوف دلالة ولتمثلة في التجلي:

«لو.../ها/ ما كان الضمر ضناها/ ولا أنا.../عند التجلي كنت أناي/»
ص/١٢١

ولتبيان هذه العلاقة تشعرون القصيدة مخطوطاً للانزجاء في فواصل القول، يتحدّد وفقاً لرؤيا العقل الشعري الباهر:

«هي القصيدة هكذا — حضور موضوعي».

تقولنا — حضور الذات/ مقول ذو طبيعة خاصة.

لغيب في حضورها عن وعينا، ص/١٢٩
«غياب الذات».

الملاحظ في المخطط أسبقية القصيدة على الذات، وهو ما يمكن تفسيره إبداعياً بحضور العالم الخارجي الذي هو مادة الإبداع في أعماق الذات الوجدانية والذهنية والفنية، مهيباً للتفاعل عند ملامسته لمستوى جهوزية الاندفاع المقولي لدى الشاعر، المثارة حسب اللحظة الحاسمة التي يمارس فيها الوعي لبعته الفائقة، في ظل انزياحات البلاوعي الكاشفة، فيُجَرّج القول ذو الطبيعة الخاصة، لذلك عرف

الشاعر القصيدة على أنها:

ولحظة.....»

ورغم من هذا الارتجاع إلى الذات هو بكل المقاييس موضوع محبة، كما أن انجاز الشعرية في دوائر الأفق المفتوح على الآخر، كفيل وحده بأن يعرف ذلك، إلا أن الشاعر راح يميز موضوع المحبة التي انتهت نصه، فسمى التوهان عند ضواحي القصيدة:

«صلاة عند مقام المحبة/ص ١٣١

والدلالة الصوفية شديدة الانبثاق عند مفردة «مقام» الذي يفصح عن مفهوم المسموع من جهة، ومن جهة أخرى يعكس مستوى الأسرار التجلياتية، التي تعطي للقصيدة معناها المتوازي بمعنى المحبة، أي الفناء في المعنى المزاج من أغوار حميمة وشديدة القرب من الذات، وهو ما يتركز الاقتراب منها خصوصيات التفكير، حيث الانوجد عند مستوى مقول الشعر، هو خروج عن التحديد إلى اللاتحديد، وهو ما سمّاه الشاعر بـ:

«الغموض/الذي له وحده ينتمي/ معشر الشعراء/ص ١٣١

وقول الشعر هو نوع من التجلي،

ولا أنا.../عند التجلي كنت أذاي/ ص ١٢١

ومن تركيب المقام والغموض والتجلي يتأسس المستوى الصوفي للقصيدة، ويتجلى المفهوم الوجداني المتختم بالمحبة.

عود على بدء:

إن القصيدة تبني إنشادها المتواتر مع هدوء الكلمات، حيث الجملة

من تركيب المقام والغموض والتجلي يتأسس المستوى الصوفي للقصيدة، ويتجلى المفهوم الوجداني المتختم بالمحبة

الشعرية تبعث في الزمن موزعا المسترسلة لانجاز لحظة ما، تدفعها القصيدة عبر مشاهد متتابعة، تفرق أفق تلقي القارئ بالتقاط لحظة ما فاعلة على مستوى الفكرية الشعرية النهائية، وبما أن الشعر لا نهائي، فإنه

يفتح في الأفق النهائي أفقا لعبيا آخر خفيفا يرمي بظلاله على فضاءات أخرى لا تستمر ولا تنضج فقط، وهو ما تبينه بوضوح قصيدة «عام جديد» ويعد، حيث يشرق الشاعر لحظة غياب من انطوائيات الأعوام، ليشكل لوحة للمقول لا تستند على أي جاهز أو عابر، بل تبحث عن شبكة التواصل الزمنية في سدول انتصارات قد تتحقق على منوال شعرية المحبة، إذ هناك متعة في الطاقه البسيطة للحياة حيث يوجد الشاعر لكي يحدثنا عنها ويبقى يفعل هذا على الدوام» ١٤ كما يقول الشاعر الفرنسي جاك دارأس.

«كتاب من الجزائر

البراشي

١- «البيان شعر، مسعود حنيبي، صادر عن وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

٢- «البيان والنص الشعري، علي آيت أوشان، مطبعة النجاح الجديدة/المغرب، ص ١٠٠.

٣- «ن/ص ١٢٤.

٤- «ن/ص ٦٠.

٥- «البيان والنص الشعري، م، ص ١٤.

٦- «ن، ص ١٤١.

٧- «جدل العقل، ريتشارد كيرني، تر/البيان فركوك وحنان شرايعة، المركز الثقافي العربي/المغرب، لبنان، ص ٩٤.

٨- «ن الشعر، د-إحسان عباس دار صادر/بيروت، دار الشروق/عمان، ص ١٩٩٦.

٩- «ن ١٣٠.

١٠- «ن، ص ١٣٠.

١١- «ن، ص ١٣٠.

١٢- «ن، ص ١٣٠.

١٣- «ن، ص ١٣٠.

١٤- «ن، ص ١٣٠.

١٥- «ن، ص ١٣٠.

١٦- «ن، ص ١٣٠.

١٧- «ن، ص ١٣٠.

١٨- «ن، ص ١٣٠.

١٩- «ن، ص ١٣٠.

٢٠- «ن، ص ١٣٠.

٢١- «ن، ص ١٣٠.

٢٢- «ن، ص ١٣٠.

٢٣- «ن، ص ١٣٠.

٢٤- «ن، ص ١٣٠.

٢٥- «ن، ص ١٣٠.

٢٦- «ن، ص ١٣٠.

٢٧- «ن، ص ١٣٠.

٢٨- «ن، ص ١٣٠.

٢٩- «ن، ص ١٣٠.

٣٠- «ن، ص ١٣٠.

علي خصائصه الأجاسية وتبين مدى تمكن مؤلفه من تحقيق مقصده الأجاسية، وتعميد السبيل إلى الفوز بلب خطاب.

× × × ×

وليس من شك في أن العنوان الرئيسي الذي وسم النص الذي نحن بصدد بشكل أهم عتبة من عتباته، نظراً إلى نواضه بوظيفة غرضية ووظيفة أجاسية في الآن نفسه. ذلك العنوان يدل على أن موضوع النص المجاور له متعلق بتفريفة شخص حقيقي نعت قائلة المراجع التي وردت في هوامش الكتاب على قسم من مؤلفاته وعلى بعض الدراسات التي تملقت بحياته في الغرب.

وما إن «التفريفة» تحيل على القسم الثاني من سيرة بني هلال الذي أبان عن اضطرابهم إلى الرحيل عن أرض المشرق للإقامة بأرض المغرب، ودل على الآثار الفظيمة الناجمة عن تلك الرحلة، فإن كشف «تفريفة أحمد المجري» عن أسباب اضطراب صاحبها إلى الفرار من الأندلس وانفتاحها على الرحلة التي قادته إلى الإقامة بتونس في عهد الدولة الموحدية يوفدنا علاقة ذلك الحكيم بحكي «سيرة بني هلال» المنتمة إلى التراث السريدي العربي، ويصمنا على الطن بانتمائه إلى الحكيم الحقيقي. وقد أظهر الفن السريدي أن أحمد المجري هو الذي تولى سرد الأحداث باستعمال ضمير المتكلم فأسفر ذلك عن تحديد مستوى رؤيته تحديداً أسهم في شد النص إلى الحكيم الحقيقي بخيط آخر. وقد تدغم ذلك الملمع بميل الراوي إلى التعميل على ذاكرته لاستحضار أطوار حياته في فترتي الصبا والشباب بصورة خاصة، وكشفه عن هواجسه وعن العوامل المؤثرة فيه في عدة مواطن، يكفي أن نذكر منها قوله: «فضيت صيف هذا الحام مريضاً من مشقة السفر الطويل وثقل الأحاسيس المتصاعدة في نفسي، وفي الخريف انتعشت قبلا وأخذت أتهدأ للانتقال إلى غرناطة حيث تنتظرنني حقيقة جديدة من الدراماة المتطورة في معامد المدينة».

وقد أفرد الراوي الظاهر في إدراخ اختلاف رقيقته عن رؤية الراوي العليم في الحكيم التخيلي بنقل أقوال الشخصيات التي أستمع إليها بنفسه وتحديد الأخبار التي نقلها إليه بعض معارقه وإيراد عبارات دالة على الاحتمال والظن، كلما تعلق الأمر بجوانب لم يتحقق من

في «تفريفة أحمد المجري» عبد الواحد إبراهيم

د. فوزي الزمرلي

إن توظيف التراث السريدي يمثل مسلكاً من أهم المسالك التي فتحتها بعض أصلام الرواية العربية منذ سبعينات القرن الماضي لتأصيل آثارهم الروائية تأصيلاً يظهر خصوصية أشكالها وقضاياها، ويترجم عن رغبتهم في التخلص من قيود الرواية الغربية التي كُتلت أسلافهم. وقد تفتن رواد تأصيل الرواية العربية في تضرع ذلك المسلك وتعميقه تعميقاً أحاله إلى درب شهير من دروب التجريب الروائي.

عبد الواحد إبراهيم

تفريفة أحمد المجري

رواية



مشورات المجلد

وليس من شك في أن عبد الواحد إبراهيم وسم نصه السريدي الأخير بـ «تفريفة أحمد المجري» أو كُتبت النصوص المصاحبة المرافقة بمته وعقد مع فركته ميثاقاً روئياً ليعز عزوفه عن الجنس الروائي المصايف، وانخراطه القوي في تيار تأصيل الرواية العربية. ومن هنا يتحتم علينا ضيق العتبات التي توصل بها ليوحه فراه إلى مقاربة ذلك النص السريدي من زوايا محددة، وتجويد النظر في بعض وجوه تماثله النصي للوفوف (Transtextualité)

صحتوا، مشيراً بذلك إلى اندراج حكيه في حقل الحكي الحقيقي الخاضع لمفاتيح الصدق والكتب. فعندما خابت معاصي الراوي لاسترداد ما نهبه ريان السفن من بضائع الأندلسيين المحرودين وأموالهم، لم يصرف السبب الحقيقي الذي عاقبه عن تحقيق مقبده، رغم أنه توصل إلى واستصدار خطاب بطابع الملك وختمه بأذن للحكام على كافة الدواوين ببلاد الفرنج ويأمرهم فيه أن يعيدوا ما إلهه ما نهب من الأندلس. ولهذا قال ولم تحصل على التويض الذي طلبناه من ريان السفن، وأظنهم خدعوا قائد الطابع خافوا ما يهويهم ولم يظهرنا له شيئاً، أو أنهم أخروه بالبرشوة ليدعي عدم العثور على السارقين أو على المال المربوق^{٧٤}. وقد فطنت كلام الراوي عدة عبارات دالة على أن رؤيته تشكل نمط الرؤية التي تتحكم في رواة النصوص السردية المنتمية إلى الحكي الحقيقي^{٧٥}.

وقد وردت أبواب الكتاب الأربعة موسومة بعنوانين عاضدت العنوان الرئيسي على إظهار انتماء الحكي إلى الحكي الحقيقي، وأكدت تعلق الكتاب ببعض تجارب أحمد الحجري في الحياة. ذلك أن أحمد الحجري، مثلاً يتضح من كتابه الموسوم بـ «ناصر الدين على القوم الكافرين»^{١٠}، نشأ بالأندلس عندما اشتدت قبضة التصاري على المسلمين في نهاية القرن السادس عشر، ممّا جعل أفراد عائلته في تهيير أسمائهم العربية بأسماء إفرنجية والتظاهر باعتناق الديانة المسيحية. وبأ ضاق ذرعا بطروف حياته بالأندلس رحل إلى المغرب واضطلع ببعض المهام في أروبا، ثم استقر بتونس وبها توفي. وإذا ما وقفنا على العنوانين الفرعية التي شملت أبواب «تغريب أحمد الحجري» وقرأنا المتن في ضوئها لاحظنا أن المحتوى السردى لذلك الكتاب متعلق ببعض أطوار حياة أحمد الحجري العائلية والاجتماعية والعلمية، وافتتح على مسائل جغرافية وتاريخية. فمن تلك الفصول ما عرّف بطروف حياته بالأندلس^{١١}، ومنها ما تعلق برحلاته المختلفة^{١٢}، ومنها ما أنتج على ملاحظاته وعلى سعيه لطلب العلم^{١٣}، ومنها ما احتفل بالتاريخ والجغرافيا^{١٤}، ورغم أن تلك المحتويات السردية تشف من أوجه الغيب بين تقريية أحمد الحجري، وكتب الرحلات القديمة، فإنّ افتتاح ذلك الكتاب على مسيرة أحمد

وردت أبواب الكتاب الأربعة موسومة بعنوانين عاضدت العنوان الرئيسي على إظهار انتماء الحكي إلى الحكي الحقيقي

الحجري العلمية واحتفاله بمنظراته الكثيرة خلال رحلاته يوطدان صلات ذلك المتن بعنوان كتب الرحلة العلمية على وجه الخصوص. تلك الكتب التي يطغى فيها حديث العلماء عن المواضيع التي طرّقوها والتصوص التي استشهدوا بها والأحداث التي جرت لهم في المجالس العلمية طغياناً على وصف البلدان التي زاروها.

ومهما تعددت البلدان التي أقام بها الراوي مدة طويلة أو زارها لقضاء شأن من الشؤون، ومهما توثقت المسائل التي تعرّض لها، فإن ذلك لا يعيننا «مبدئياً» على العطن في الوظيفة الأجنبية التي اضطلع بها العنوان الرئيسي، ولا ينفي صلتها بتطبيق النصوص السردية التي تنتمي إليها «تقريية بني هلال». فطروف حياة أحمد الحجري الفظيعة في التي أجبرته على الاحتيال لمخلدة الأندلس والإقامة بمراكش، وقد تمكن بفضل سمة ثقافته وحذقه السنة أجنبية من الاتصال بالوجهاء ومناظرة اليهود والمسيحيين والقيام بسفريات إلى أروبا. وإثر ذلك زار تونس وفضل إلتحاق بقبة أئام حياته في ريوخا.

ومن هنا شاكل مسار هجرته مسار هجرة بني هلال، وتجلّى سبب وسببها بـ «التقريية». فهجرات بني هلال دهم خرجوا من نجد إلى أن تفرّقوا في بوادي إفريقية وتلالها وتولّف وحده قائمه دراسها، على الرغم من حدوثها في فترات كثيرة تقارب بعضها ويتباعد بعضها الآخر، لأنها اتخذت مسيلها في اتجاه واحد، ناحية الغرب .. ومن ثم كان إطلاق التقريية على هذه الحركات البشرية مسابرا للواقع^{١٥}.

إن هذه الجوانب التي تجلّت لنا بفضل قراءة المتن السردى في ضوء قسم من عتبهاته تظهر اتصالة بلون مخصوص

من ألوان التراث السردى العربي، وتتم عن حرص عبد الواحد براهيم على لفت انتباهنا إلى ذلك الجانب. غير أن قراءة ذلك المتن السردى نفسه في ضوء قسم آخر من عتبهاته تجعلنا على الشك في انتمائه إلى الحكي الحقيقي، ولقد عندما قسم قسم انتظرنا في الميثاق الأجنبية الذي أعلن عنه العنوان. فأحمد الحجري شخص حقيقي ألف كتابا بعنوان «رحلة الشباب إلى لقاء الأحباب»، ثم اختصره في كتاب آخر عنوانه «ناصر الدين على القوم الكافرين»، وقد ذكر محمد زروق، محقق الكتاب الثاني أن الكتاب الأول الذي ألفه أحمد الحجري مفقود. ومعنى هذا أن أحمد الحجري انتقى من كتابه الأول الجوانب المتعلقة بمنظارة اليهود والتصاري في عدة بلدان ومنشأها كتابا خاصاً، ولم يؤلّف كتابا آخر بعنوان «تقريية أحمد الحجري»، مثلاً بهم بذلك عنوان النص السردى الذي نحن مصدده.

ومن هنا يتضح أن عبد الواحد براهيم لم يتم تحقيق كتاب من تأليف أحمد الحجري ونشره، وأمسأ أقصد كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين» موضوعاً رئيسياً للتفصيل، وتوسّع في ذلك بإضافته من مراجع مؤلفة بعد وفاة أحمد الحجري، وأشار إلى المسئور التضيي في النص الذي ألفه بعقد ميثاق روائى مع القراء.

على أي حال لنا بأي وجه من الوجوه إنماء ذلك النص السردى إلى «التقريية» وإلى الرواية في الآن نفسه، نظرا إلى اختلاف دينك النتمطين السرديين بعضهم من بعض اختلافا جوهرياً. فالتقريية متصلة بالمسيرة الشعبية المنتمية إلى الحكي الحقيقي الخاضع باختلاف، بسبب تداولها وشيخاً والخراف محوفاها باختلاف رواتها، فضلا عن أن اصطلاح أحمد الحجري نفسه برواية «تقريية» كليل يقتضي فصل حكيه بالحكي الحقيقي وتحديد مستوى رؤيته، في حين أن الرواية تنتمي حتما إلى الحكي التضيي، سواء اقتضت المؤلف دور أو ضمتي علم أم أسند عملية السرد إلى إحدى الشخصيات وأخفى الأمارات الدالة على أنه هو الذي تحكم وعامل الشخصيات الحقيقية معاملة الشخصيات الخيالية.

ولما كان الميثاق الروائى هو الميثاق الصريح الذي عقده عبد الواحد براهيم



تقريبه»^{٢٠}.

غير أن تلك الجوانب لا تتعلّق صلة ذلك النصّ السردّي بالتقريب قطعاً نهائياً، بما أن انتماء أثر أدبيّ ما إلى جنس معيّن لا يمنع من انتمائه إلى جنس ثانٍ أو إلى عدة أجناس أخرى، إذ يمكن للأثر تقسّمه -كذلك- أن يسمح بتداوله من زاوية مظاهر أجناس عديدة^{٢١}. ومن هنا نجد أنفسنا مجبرين على التوسّل بنظرية الأجناس الأدبيّة لفحص علاقة «تقريبه أحمد الحجري» بالجنس الروائيّ وبأجناس التراث السردّي العربيّ التي تولّته، وضبط خصائصه الأجناسيّة.

وليس من شكّ في أن كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين» الذي ورد ذكره في هوامش «تقريبه أحمد الحجري» يشي بقيام ذلك المتن السردّي على علاقة لحوق نصّيّ ضمنية به. وبما أن مؤلّف ذلك الكتاب التراثيّ قد اختصر فيه كتاباً سابقاً بعنوان «رحلة الشباب إلى لقاء الأحياء»، فإنّ الرحلة العلميّة التي ميّزت الكتاب السابق قد تولّدت قسماً هاماً من ملاحم النصّ اللاحق الذي اعتمد عليه الواحد برأهم بصورة رئيسيّة لتأليف «تقريبه أحمد الحجري». وقد دلّت الهوامش على أن المؤلّف اعتمد مراجع متنوّعة، منها ما تعلق بزيارة الحجري إلى فرنسا ومنها ما وقف على علاقته بالعلماء ومنها ما اهتمّ بجغرافيّة البلدان التي زارها وتاريخها، كما اعتمد مراجع متعلّقة بالموسكيّين. وقد دصمت المانويين الفرعيّة علاقة المتن السردّي الجاور لها بنصوص تراثيّة تنتمي إلى أجناس أدبيّة مختلفة^{٢٢}، فضلاً عن استنباط ذلك المتن السردّي لمتأصّلات عديدة من كتب الديانات السماويّة، وأشمار قديمة ومسايل ومراجع دينيّة ورواية إسبانيّة وقاوي عدد من الفقهاء على وجه الخصوص.

إنّ علاقة المحقّق النصّيّ الرابطة بين «تقريبه أحمد الحجري» وعناصر الدين على القوم الكافرين» تثبت أن عبد الواحد برأهم أجرى جملة من المناقالات على ذلك النصّ التراثيّ لتوليد نصّ سردّيّ منتمٍ إلى الحكّي الحقيقيّ. وبما أن النصّ اللاحق أقصّل بفنّ التواريخ وفنّ الجغرافيا، وانفتح على ملاحم من سيرة أحمد الحجري^{٢٣} واحتلّ بفنّ المناظرات، وقصّمت متأصّلات من أجناس أدبيّة وانماط تخاطبيّة عديدة، فإنّ ذلك يدلّ على أن المؤلّف شغف عمليّته

يتحمّث علينا فصل شخصية المؤلّف عن الشخصية الرواية ونصّي نسبة النصّ أجناسيّ إلى جميع أجناس الحكّي الحقيقيّ

القصة بأنّ فكتوريا تخدعهم. ولذا قرّروا إدخالها إلى غرفة التعذيب. في بداية حمّة التعذيب طلبت أن يخرجوها لتعترف، لكنّها، بعد أن خرجت أعادت أقوالها السابقة^{١٧}. ورغم كلّ هذا، فإنّ النصّ اشتمل على ثمرات تثير الشكّ في تلك الرقبة. ذلك أن أحمد الحجري أشار إلى ظروف خروجه من الأتلس صعيبة صديقه عبد الرحمن وإلى فشلها في محاولة الفرار الأولى من بلدة البريعة للاتحاق بمركّاك، وأطمنا في ثلثيا حديثه على جوانب لا يمكن أن يحيط بها الراوي في الحكّي الحقيقيّ. فقد ذكر أن الحراس لم يشكّوا فيهما، ثمّ جرّ ذلك بقوله «وكان القبطان عندما علم أنّ غائبين، ورّمّا هربنا إلى المسلمين، أمر أن ينظر الحراس في دوايتنا وهو أيضاً هل هي في الدار. ولما علم بوجودها أطمأنّ وقال: لو نوبا الهرب لما تركا شيئاً. لا بدّ أن أمرا نزل بهما»^{١٨}.

وعندما طلبت أميرة تركيّة من أحمد الحجري مساعدتها في الرجوع إلى بلادها أبان عن هاجس ابتها «جلّنا» بقوله: «نظرت ناحية جلفار استطلعت مدى علمها بمعلب أمّها. وإذا بعينها اللوزتين تذبّبان مهجتي برجاء صامت: كلّتي لمعرفه ذلك. فأنّت ألقا الأخيرة»^{١٩}.

إنّ الجوانب التي أشرنا إليها تُصنّف -من دون شكّ- صلة «تقريبه أحمد الحجري» بأهمّ أركان الحكّي الحقيقيّ إضماراً ينفي انتماءه إلى «التقريب» ويدعم علاقته بالميثاق الروائيّ الذي عقده المؤلّف مع القراء، نظراً إلى أن كلّ أثر أدبيّ ينتمي بالضرورة إلى جنس، أي أنّه «يفترض أنّ انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تتبّع

مع قرّائه، فإنّ ذلك يجعلنا نقتر -من ناحية- أن النصّ الأدبيّ الرئيسيّ الذي ينتمي إليه النصّ السردّي هو الجنس الروائيّ، ويدهنا من ناحية أخرى إلى فحص خصائصه الأجناسيّة لتبيّن مدى نهوضه على الأركان الأساسيّة التي تهض عليها طبقة النصوص المتّمة إلى الجنس الروائيّ. وإذا ما ثبت لديها انتماءه إلى الرواية، فإنّ علامات الجنس الأدبيّ التراثيّ التي هيمنت على سطحه تصبح بالضرورة مضطربة وبوظائف مصاحبة للوظائف التي اضطلعت بها العناصر الأجناسيّة الروائيّة.

ومن ثمّ يتحمّث علينا فصل شخصيّة المؤلّف عن الشخصية الرواية ونصّي نسبة النصّ أجناسيّ إلى جميع أجناس الحكّي الحقيقيّ التي أظهر اتصاله بها، وجاز لنا الذهاب إلى أنّ المؤلّف يقع خلف الراوي الظاهر الذي استعمل ضمير المتكلم وأوهمنا بأنّه هو الذي تولّى رواية «تقريبه» الخاصّة.

ورغم أن أحمد الحجري شخصيّة حقيقيّة، فإنّ ذلك لا يكفي لقطع صلة النصّ السردّي بالجنس الروائيّ، نظراً إلى أن ظهوره في عالم روايتيّ يجعل جميع أدواره وأقواله من إملاء الراوي المضمر أو أدبائه، مهما كانت صلاتها بالواقع المعيش. ونتيجة لذلك ينهني علينا إعادة النظر في نوع الرقبة المهميّة على النصّ السردّي، واعتبار رؤية الراوي الضمنيّ العلم هي الرؤية المتحكّمة في مستوى العمق. ومن ثمّ لا تكون الهوم والشكوك والهواجس والانتباهاات التي أبان عنها أحمد الحجري ناجمة عن رؤية مصاحبة دالّة على أنّه هو الذي عاش الأحداث ثمّ تولّى روايتها، وإنّما يدلّ ذلك كلّ على أنّ الراوي الضمنيّ تحكم في تلك الشخصيّات وعاملها معاملة الشخصيّات الخياليّة.

وإذا ما أعمدنا النظر في رؤية أحمد الحجري من زاوية أخرى اتضح لنا أنّها حالت بينه وبين الوقوف على بواطن بقية الشخصيّات في جل المواطن، مثمناً أسلوباً، وجوبت عنه ما لم يشاهده بنفسه وما لم ينظره عن غيره. ولهذا أشار إلى سنده كلّما روى أقوالاً تطنن في صدقه وتشتكك في رؤيته المصاحبة. من ذلك أنّه مهّد لحديثه عن مأساة الجارية فكتوريا للجلاوية من توسّل بالإشارة إلى أنّ أمّه قصّت عليه أخبارها^{١٦}، ثمّ أطمئن على بعض الجوانب الخفيّة الدالّة على مواقف أعضاء مجلس التفتيش منها بقوله «شمر

التي هي من وجهة نظرنا من وجهة نظرنا من وجهة نظرنا



وبما أن المؤلف توسّل بالتطريص لتوليد نَمّه الخاص من كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين»، فإن ذلك كَفَّ حضور المقاطع السردية التي دلّت على مراحل تعلم أحمد الحجري وعُرِقت بـمن أسهم في تنمية ضافته وتمكينه من الأقسام على مخطوطات النصارى لتبرير قدرته على مناظرة النصارى واليهود وتوسّله إلى إبطال افتراءهم على الإسلام والمسلمين وجعلهم يعترفون بأخطائهم. فقد ذكر الراوي الظاهر أنه تلقى مبادئ الدين الإسلامي سرّاً في منطقة الحجر الأحمر بمساعدة أصدقاء والده، واختلف إلى مدرسة الكنيّة، ثم انتقل إلى غرناطة لمواصلة دراسته الثانوية^{٢٧}. وقد دفعه شغفه بالمعرفة إلى الإقامة بطليطلة، حيث شخّص مهارته في الترجمة وحذق القشتالية والبرتغالية والمجرية، وحصل على معارف قليلة بالفرنسية والإيطالية^{٢٨}.

وبفضل ذلك كُتّه تعمّق أطلّاع أحمد الحجري على البيانات السماوية وتمكّن من إقحام المتعاملين على الإسلام، ومن إقناعه ذلك على ذلك أنه صوّر لقائه في مدينة «دوران» الفرنسية بالتاجر جاك جنكارتي الذي رفع منزلة دينه المسيحي فوق سائر الديانات، وأقيم الإسلام بإباحة السرقة والزنى، ومدح المسيحية، ثم ذكر أنه يسمع القول في موقف الإسلام من تلك المسائل، وثلا عليه قصيدة تحدّد موقف القاضي عياض من بعض معتقدات المسيحيين «فهذه التاجر وبقي صامت لا يعرف ما يقول»^{٢٩}. كما أشار أحمد الحجري إلى أنه قابل بفرنسا العالم «هويارت» الذي يتبنّى المسيحية ويدرسها لبعض النصارى، ورأى أنه يؤنّ بالفرنسية في هاشم أية قرأته بمصغفه، ومن هنا أخذ المسلمون إباحة اللواط^{٣٠}. ولهذا أطب أحمد الحجري في الرّ على ذلك النصراني، وطلب منه مع ما كتبه في هاشم تلك الآية فأبى، وعرضه على الحجري بإحدى الكنائس على كتاب في شرح القرآن أطلع رفيقه «هويارت» على أبيات تشرح الآية التي اعتبرها دليلاً على أن الإسلام يبيع اللواط فقال له مساعد إلى كتابي وأصح ما كتبه في الطرّة من معنى الآية^{٣١}. وقد أثبت أحمد الحجري أن أطلّاعه على الكتب السماوية خلّو له استنتاج حجج من التوراة والإنجيل للدفاع عن الإسلام، من ذلك أنه قارن النصوص السماوية بعضها ببعض ليغيّر نظرة

دينه ونصّت حياته تنقيها من سبب في تفريته. ومن آيات ذلك قوله في معرض حديثه عن وضع عائلته بالأندلس «أبواي مسيحيان في النصار، ومن ثقافة المسلمين في الليل، بهذه الطريقة ربياني، وفي هذه السبل دفعاني بتوجيه خفي أول الأمر ثم يوضح لما كبرت»^{٣٢}.

ورغم كل ذلك، فإن أحمد الحجري أنفق سنوات عديدة في تعلّم اللغات وحذق فن الترجمة وقام في تنمية معارفه وإثرائها، ممّا وطّد صلاته برجال العلم والدين والأدب والسياسة، ورشّحه للقيام بعدة سفارات. غير أن موت والده وتفرّق شمل عائلته وكثرة الوشايات بالمسلمين وترتّب أعضاء مجلس التفتيش بهم قد جعلته يعتال للفرار من الأندلس، ويتقلّب بين عدّة بلدان إلى أن انتهى به اللطاف إلى تونس، حيث حوّر عن غربته بقوله: «إن فقدت وطني فقد نجوت بكرامتي قبل أن ينزل اللذ بالجميع، وجمعتني الله بالأخبار من عباده، ثم وهبني عائلة، هي وطني أنتقل به حيث يراد لي أن أكون»^{٣٣}.

إن احتفال الراوي الظاهر في «تفريية أحمد الحجري» بوصف المدن الأندلسية والأروبية والتفريية التي أقام بها أو زارها لتعمية معارفه أو للقيام بسفارات أو لفرار من الأغراض الأخرى، ووقوفه على بعض الجوانب التاريخية، وترفيه بالخصائص التي أتمل بها تلك الرحلة في صلة حكمه «ظاهرياً» بفن الرحلة في الأدب العربي القديم المنفتح على التاريخ والجغرافيا والسيرة الذاتية والسرد القصصي، رغم أن انفصال الشخص القائم بتلك الرحلة عن مؤلفها انفصالاً تاماً ينفي انتماها إلى جنس الرحلة وإلى جل الأجناس الأدبية المترددة في حقل الحكى الحقيقي.

التطريسية بمعارضة نعت الكتابة الموسوعية التي أتممت بها كتب الرحلة والتاريخ في العصر الوسيط، ممّا يضي بالضرورة إلى اختلاف نَمّه السردية في مستوى المعق عن جميع النصوص التاريخية التي تفلق بها.

ولما كانت «تفريية أحمد الحجري» منقطعة الصلة أجناسياً بالسيرة الشعبية التي تضوي تحت لوائها «التفريية»، وقائمة في مستوى المعق على العناصر الأجناسية الرئيسية المشتركة بين طبقة النصوص الروائية، تلكما يوحى بذلك ميثاقها السردية، فإن ذلك يقوّننا إلى التسليم بأن السمات الأجناسية التراثية التي تجلّت لنا في مستوى السطح قد لوّنت ذلك النص الحديث بلون تراثي دال على اختلافه من أنماط الرواية العربية التي تقيّد بخصائص الرواية الغربية طوال عدّة عقود وعزّزت من تراثها عزوفاً.

إن هذه الجوانب الشكلية التي تميّزت بها «تفريية أحمد الحجري» تثبت انخراط عبد الواحد براهيم في موجة تاصيل الرواية العربية التي انطلقت منذ مطلع سبعينات القرن الماضي، وتوسّلت بفضل جهود عدد كبير من روادها إلى الوقوف متميزة بخصائصها ومضمونها وشكلها بين الآداب العالم فلا يضل إنسان عن معرفة هويته^{٣٤} على حدّ عبارة نجيب محفوظ.

ولا جدال في أن تاصيل الرواية العربية لا يمتثل في عملية شكلية آلية، وإنما يتعمّق بتوظيف تلك الخصائص السردية التراثية بلورة فضاء تكشف عن خصوصية الذات القومية الثقافية التي نمت بالانتساب إليها. ذلك أن الأصل - حسب الفنان - هو الأصل، والأصل هو التمسك، وهو أيضا الحبس، أي ما يمتد الإنسان من مفاخر آياته، ومن هنا ينفي علينا إدراج «تفريية أحمد الحجري» في سياق نشأتها، باعتبار أن ذلك الصياع يضطلع بوظيفة نصية مصاحبة، وفحص مضمونها للوقوف على درجة أصالتها وفهم صميم خطتها.

وإذا ما انتقلنا إلى المحتوى السردية لـ «تفريية أحمد الحجري» لاحظنا أن تلقب النصارى على المسلمين بالأندلس، وإجبارهم على التخصّص وإيمانهم في احتقار دينهم وتضوية مقاصدهم، وتآليب بعضهم على بعض، والتكيد بهم والاستيلاء على ممتلكاتهم قد دفعت أحمد الحجري إلى التكم على

الجوانب الشكلية التي تميّزت بها «تفريية أحمد الحجري» تثبت انخراط عبد الواحد براهيم في موجة تاصيل الرواية العربية



ذلك المحتوى السردى لياست الانتباه إلى أن القضايا الراهنة التي عثقت الشقاق بين المسلمين ومعتقّي بقية الديانات السماوية ضاربة بجذورها في الماضي البعيد، ويظهر العوامل التي ساعدت أحمد الحجري خلال القرن السادس عشر على التصبّي لواقف اليهود والمسيحيين الطاعة في الإسلام، ويشيد بمن قاوموا تلك التيارات الدائفة الشنيعة، وبذلك أسهم بنصّ سرديّ تخيليّ في إدانة التعصّب الدينيّ، والدفاع عن الهوية العربية الإسلامية والإشادة بقيم التسامح، ويلو موافقه والواقع الداهن الاستناد إلى تقنيّات سردية وقضايا شائكة استعاضا من صميم تراثه.

ولكن، إن طمّحاً في الهياك السردى الأول الذي ضمّته العنوان وتفقنا صلة المات السردى بمخطف الأجناس المنتمية إلى الحكى الحقيقيّ، نظراً إلى أن عبد الواحد براهيم هو الذي انتقى الأقوال التي أجراها على السنة جميع الشخصيات ونسب إليها الأفعال التي اضطلت لها، وعاملاً معاملة الشخصيات الخيالية، فإن ذلك يقودنا إلى تجديد النظر في التحصّل لتدوين مدى التوصل ملوّقه إلى النصّ مقصوده الأجناسيّة التي أعلن عنها بذكر انتماء نصّه إلى الجنس الروائيّ.

وليس من العسير علينا إثبات نسبة النصوص السردية إلى الجنس الروائيّ أو نفي تلك النسبة، رغم أن الرواية لم تقطع من التجدد بالنهل من منابع العلوم الإنسانية والفنون الجميلة واكتساح سائر حقوق الأجناس الأدبية اكتساحاً أحياناً إلى جنس من الأجناس الكبرى وأريك جهود المنظرين الحريصين على تعريفها، فهجر الدارسين عن وضع تعريف جامع مانع للرواية ناجم عن أن هوبن الروايات تتميز بتكالر أجناسيّ تمثّل مرجحاً (وإن ردها في جنسها الصافي، ومن أجل هذا يتحمّ علينا فحص مدى قيام تقديرة أحمد الحجري» على الأركان الأجناسيّة الرئيسية المشتركة بين طيف النصوص الروائيّة، والتّبيّن من هيمنتها هيمنة نوعيّة على خصائص الأجناس الأدبية الأخرى للتوصل إلى ضبط خصائصها الأجناسيّة، وتبرير موقفنا من الوثائق الروائيّ الذي عقده المؤلف مع القراء.

ولا جدال في أن انتماء «تقديرة أحمد الحجري» إلى الحكى التخيليّ هو

محتواها السردية قد عاضدت شكلها الفنيّ على التحوّل في التراث العربيّ الإسلاميّ، وأبانت عن انغراطها في موجة تاصيل الرواية العربية.

وينتهي علينا إدراج ذلك النصّ السردى في سياق نشأة التّصنّع من الإحاطة بقضايا الجهورية وجوانبه الفنيّة إحاطة شاملة، نظراً إلى أن سياق التّأليف ينطعل بوظيفة نصيّة مصاحبة بالغة الأهمية، ويمثّل عتبة من العتبات الأساسيّة المفتحة على المتن الأدبيّة. فالآثار الأدبيّة تتسع علاقات متينة مع سياقات نشأتها نسجاً كاشفاً عن العوامل التي جعلت مؤلفها يلوون فضائاً معيّن ويوتسلون بتقنيات تميّز بها بعض التّيارات الأدبيّة.

وفي ضوء هذا يتّضح لنا أن عبد الواحد براهيم اعتد في مطلع هذا القرن على نصّ تراثيّ ألفه المورسكيّ أحمد الحجري لإنشاء نصّ متجدّد في التراث العربيّ الإسلاميّ محتوى سرديّاً وشكلاً فنيّاً، تألّراً باستعمال الصراعات الدينيّة في عصره، وتولّوا إلى إثراء نزعة تاصيل الرواية العربية التي ذاع صيتها آنذاك. فقد تاقم التعصّب الدينيّ والصراعات المذهبيّة خلال تلك الفترة تفاقماً أثار أحقاداً قديمة مفزعة، وعقّق القطيعة بين الغرب والشرق، ممّا دفع بعضهم إلى رفع شعار الحروب الصليبيّة والذهاب إلى أن العالم ينقسم إلى محور للشرّ ومحور للخير، وحمل بعضهم الآخر على المطالبة بإخراج المسلمين من ديار الغرب وتحويلهم بهاجرين مسيحيين. ومن ثمّ أقيمت فئات عديدة على التشكيك في رسالة خاتم الأنبياء والسفرية منه فولّد ذلك ردود فعل متطرّفة تطرّفا.

ومن هنا نذهب إلى أن عبد الواحد براهيم فتح «تقديرة أحمد الحجري» على

عدد من المسيحيين إلى الإسلام، وانتهى إلى إقناعهم بأنّ «الوصايا العشر أو الأوامر الرئائيّة الملقق عليها في الملل السماوية الثلاث (...) موجودة في القرآن متفرقة»^{٢٧}. كما ذكر في غضون حديثه عن زيارته لولندا أنّ «ولره وكالفن» أبرز ما «في دين النصارى من التعريف والخروج عن دين سيّدنا عيسى والإنجيل»^{٢٨} فقال إليهما الكثير من الإنكليز والفرنسيين، ولذلك «دأب علماءهم على تحذيرهم من البلبا ومن عباد الاصنام ولا يقضوا للمسلمين لأنهم سيف الله على عبدة الأوثان»^{٢٩}.

وبما أنّ أحمد الحجري لاحظ تماطف بعض المسيحيين مع المسلمين، وتضحياتهم بانفسيهم لحمايتهم من بطش أعضاء مجلس التفتيش، فإنّه انتهى إلى أنّ «الأديان لا تبنى إلا على مقصد الخير، وما يقسمها إلا مفتقوها ومفسّروها بحصب ما يمن لهم من مقاصد وأغراض»^{٣٠}. ولذلك أشاد بالمسيحيّ «سلسشوي كيدونا» الذي شجّع سكان قريته المسلمين على إعادة بناء مسجدهم وأسهم في نفقات البناء. وعندما أمر الملك «فيلبي» بهدم ذلك المسجد فهدم سائكو إلى التملك يفرأضهم الإسلاميّة وأرسل شخصيات مهمة إلى روما لإعلام البابا بأنّ الناس يُجبرون على تغيير دينهم، كما كاتب سلطان تركيا يدعو إلى مخاطبة البابا وملك إسبانيا لاستكثار الأسلوب المتبع مع مسلمي بلنسية فيما يتعلّق بأمور الدين»^{٣١}.

وليس من شك في أنّ أحمد الحجري نوء بيوسف داي وفضل الإقامة بملكته خلال الطور الأخير من حياته مصحبة أفراد عائلته، نظراً إلى تسامحه واختلاف مواقفه من متفتحي الديانات السماوية عن مواقف المسيحيين بإسبانيا. وقد عارب عن ذلك بقله قوله ترك «صورة عن عهد جمع فيه تحت رعايته طوائف من الشرق والغرب؛ أندلس إسبانيا، يهود لليوننة، أسرى جنوة والبندقية، أتراك وشركي، إلى جانب أهل البلك وربة بني حفص، حتّى وإن لم يترك لهم شيئاً شيتاً يذكر»^{٣٢}.

وهكذا انفتحت تقديرة أحمد الحجري» على مأساة المسلمين بإسبانيا وعلى الصراعات المذهبيّة، واحتفلت بالمناظرات التي أهاد فيها المسلمون من الفلسفة وعلم الكلام، وأدانت التعصّب الدينيّ ونوّعت بالتسامح فترجعت عن أنّ



انفتحت «تقديرة أحمد الحجري» على مأساة المسلمين بإسبانيا وعلى الصراعات المذهبيّة، واحتفلت بالمناظرات التي أهاد فيها المسلمون من الفلسفة وعلم الكلام

الحجري» وإدراج ذلك النص في حقل الجنس الروائي. وقد عارض تلك العملية الأجانب بمحاكاة نصوص تراثية أخرى ليحمل مضمونها الخاص مرتبطة بطقمة من النصوص التراثية شكلاً فنياً ومستوى سردياً. ومن هنا أشرى خصائص نضج الأجانب: وكلف دلالاته ثقافياً فتعنه على تلك القضايا الراهنة التي تمتد جذورها إلى القرون التي انفجرت خلالها صراعات المسيحيين واليهود مع المسلمين، وأبان في الآن نفسه عن المسلك الذي اتبعه لتأصيل روايته وتحقيق مقاصده الفكرية.

* أكاديم من تونس

أحمد الحجري شخصية مشاكلة لشخصيات الروائية الرئيسية. ذلك أن الراوي الضمني كشف عن ماضيه قبل إقحامه في الأحداث الرئيسية

براهم توشل بالتطيرس ليحور كتاب
مناصر الدين على القوم الكافرين»
تحويلاً ساعده على إنشاء تفرقة أحمد

الروائي

١. بطريرك، غريز الزمرلي، شمرة الرواية المربعة، سوتية، مؤسسة القمصون الثقافية، ٢٠٠٧.
٢. عبد الواحد بولهم، تفرقة أحمد الحجري، كولونيا، بندا، منشورات الجمل، ٢٠٠٦.
٣. تقيود تفرقة أحمد الحجري،
٤. انظر للمصدر السابق، ص من ٣٠٩-٣٠٥.
٥. المصدر نفسه، ص ٥١.
٦. المصدر نفسه، ص ٢٠١.
٧. المصدر نفسه، ص ٦١١.
٨. حين ذلك قوله: «سمع القبطان الخبر، وهو شيخ جده، فكان حسب رواية الفكك ينص بغيره شعر لعمته ويكتفها ويرمي في الأرض» للمصدر نفسه، ص ١٠٨.
٩. الضماني، خير ونهمو وعلى ملامحه تبدو العليمانية وشبه من الزهو لما حسنه من إتمام وثنى أمره على خصاله وأمانته، حتى أثنى شمرت كأنه يقول لي في صر «الم أكل لك أكل أهل قدة، ولأنه يملكه الاطشنان التي» للمصدر نفسه، ص من ١١٧-١١٨.
١٠. باب الأكل، باب مراكش، باب أروبا، باب تونس.
١١. أحمد الحجري، ناصر الدين على القوم الكافرين، الدار البيضاء، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سنة ١٩٨٧ تحقيق محمد توشل.
١٢. دكتور إليهم المجر الأحمر، ذكر زيارة أحمد (إسناد)، ذكر مقام في شريطة، ذكر عراقي في طيطبة...
١٣. لذكر الرجل إلى إشبهية، ذكر فرونا إلى بلاد الصليبي، ذكر سفر إلى أروبا ليعود منها...
١٤. ذكر جرح مع أسقف شريطة، في عدا الأكل اليهود فربما وهرلند، في عدا الأكل...
١٥. في ذكر بلاد فويلند، تونس أيام يوسف الثاني، ذكر الحجري وإقامة الأكل بها...

الشرط الأساسي الذي يحوّل الناظر في نصّيته الجامدة (Architextualité) التدرج في البحث لاستخلاص بقية الأركان الرئيسية المشتركة بين طبقة النصوص الروائية، كي يثبت له تحديد صلة ذلك النص بالجنس الروائي. ومن ثم يصبح تعدد الأمكنة والأرصفة في ذلك النص السردية علامة من علامات اتصاله بالجنس الروائي. فـ«تفرقة أحمد الحجري» احتضنت بالمواطن التي نشأت فيها الشخصية الرئيسية والمواطن التي أقامت بها طلباً للعلم أو نهوضاً ببعض المهامات، وصوّرت البلاد التي فضّلت أن تُقف بها بقية أيام حياتها. ومن أجل هذا تمددت أزمنة الأحداث وتفرقت تفرعاً أحاط بمختلف أطوار حياة تلك الشخصية الرئيسية، ودل على التحولات التاريخية التي كانت شاهداً عليها.

وقد كان أحمد الحجري شخصية مشاكلة للشخصيات الروائية الرئيسية. ذلك أن الراوي الضمني كشف عن ماضيه قبل إقحامه في الأحداث الرئيسية، وصوّر مختلف العوامل المؤثرة في أفعاله وأقواله، وبزّ الصبر الذي أنهى إليه. وبفضل ذلك وقف على تعدد علاقاته بالشخصيات الأخرى وقوا فرغ الأحداث وأدب أن نهايتها ناجمة عن مختلف العوامل المؤثرة في تلك الشخصية الرئيسية. ومن هنا نهض نص تفرقة أحمد الحجري، على أهم الأركان المشتركة بين طبقة النصوص الروائية نهوضاً شرفاً عن انتمائه إلى الجنس الروائي وأكد اختلافه عن النصوص التخيلية المجاورة للجنس الروائي.

والحق أن هشاشة البرنامج السردية وإرتخاء خيط الحكمة السردية وتعدد المؤلف بتحويل نص تراثي قائم على مناظرة المسيحيين واليهود بالدرجة الأولى قد عايشه «تفرقة أحمد الحجري» عن تمثيل الجنس الروائي فتشيلاً صراماً، ونحن نذهب إلى أن دقة المسائل العقائدية التي شغلت المؤلف في التي حملته على الاستناد إلى كتاب أحمد الحجري نفسه وإلى كتب تراثية أخرى متعلقة بالصراع المسيحي الإسلامي يُبطل التهم الموجهة إلى المسلمين. ولهذا تولّت «تفرقة أحمد الحجري» بلون رحلة معرفية طلى فيها المستوى المعرفي على المستوى العقلي.

× × × ×

وهكذا يتجلى لنا أن عبد الواحد

١٥. عبد الحميد بوزن، الهلاية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ٦٦.
١٦. سمعت من أمي أيضاً قصصاً عجبة، من يشك الخمر أنها حدثت هلالاً من ذلك سنة فتكونوا فربما الجارية المجلوبة من تونس...، تفرقة أحمد الحجري، ص ٢٠.
١٧. المصدر السابق، ص ٢٢.
١٨. المصدر نفسه، ص ١٠٤.
١٩. المصدر نفسه، ص ٢٢٤.
٢٠. هانس وهيرتس باوس، أدب المصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، ترميم عبد العزيز جليل، النادي الأدبي الثقافي بعمدة، ١٩٩٤، ص ٥٥.
٢١. المرجع السابق، ص ٥٧.
٢٢. من ذلك مثلاً: ذكر الرجل إلى إشبهية «في مناظرة اليهود فربما وفولند» توشل على أيام يوسف داي...
٢٣. انظر: محمد القاضي، الرواية وأصطلاح التاريخ، جريدة أخبار الأدب.
٢٤. عاطف مصطفي، حوار مع تجمه مطوّل حول القصة، القاهرة، الترميم (ملحق مجلة الهلال)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٧٦، ص ١٤.
٢٥. تفرقة أحمد الحجري، ص ٦٠.
٢٦. المصدر السابق، ص ٢٥٦.
٢٧. انظر المصدر نفسه، ص من ٥٢-٦٠.
٢٨. انظر المصدر نفسه، ص من ١١-٧٠.
٢٩. المصدر نفسه، ص ١٧٩.
٣٠. المصدر نفسه، ص ١٨١.
٣١. المصدر نفسه، ص ١٨٤.
٣٢. المصدر نفسه، ص ٢٠.
٣٣. المصدر نفسه، ص ٢٢٤.
٣٤. المصدر نفسه، ص ٢٢١.
٣٥. المصدر نفسه، ص ٢٢١.
٣٦. المصدر نفسه، ص ١٤.
٣٧. المصدر نفسه، ص ٢٢٧.



وهذا الأمر مرود إلى الطبيعة
الملتزمة لمفهوم النص الشعري المعاصر
الذي يقول كل شيء، ولا يقول شيئاً
معيناً هي الآن نفسه. إنها طبيعة
تطور الأشكال الأدبية التي سمت
بالنص من أحادية الصوت والدلالة،
إلى مراقي التعدد والانفتاح. ولعل هذا
من الأسباب التي دعت دارسي الفن
الشعري إلى تطوير أدواتهم وتحديثها
وتتويع مستوياتها تبعاً لتعدد المكونات
البنائية للنص وانفتاحه اللامحدود
على المرجعيات الثقافية المتعددة، التي
ينهل منها صاحبها، أو يتمثلها بطرق
يستحيل بسطها وتحديثها. وقد أولت
نظريات جماليات النثقي، منذ اثباتها
عناية خاصة للنص وقارته، بحثاً عن
توفير الأجواء الملائمة لقراءة النص
بشكل يجعلها قراءة تفاعلية، تستفيد
من عطاءاته وتفيدها، بدون أن تدعي
استهلاكه واستفاده. ذلك أن القصيدة
بنية رمزية، يقيمها «تظيم لفظي» ليس
على نمط الواقع المائل، وإنما على نمط
الضلات المتبادلة والمتجاذبة في جوهر
ذلك الواقع وحقيقته.» (١)

وهذا لا يعني أن حدود الخلاقي
بين النص وقارته متباعدة
أو متلاشية، بل إن هذه
الحدود تتقرب بينهما أو
تتباعد تبعاً للمكانات القارئ
واستعداداته المعرفية
والذوقية. فالنص مهما
بدأ نائياً، فإنه يترك دائماً
خيوطاً سحرية متاحة
لمهارات القارئ ولقدراته
في النظر بالمفاتيح السرية
التي تجعل أبواب الولوج
مفتوحة على مصراعها؛
وعلى قارئ النص الشعري
أن يمي بأن «مشكل الشاعر
- إذن - مشكل (تشكيل)
وليس مشكل (توصيل) ولا
مشكل (تجميل). فليس
ثمة معنى يريد الشاعر
أن (يوصله) وليس ثمة
(غرض) يريد أن يعبر عنه،
وإنما ثمة (موقف) من
الواقع يسمى الشاعر إلى
تشكيله.» (٢)

إن التركيز على مكانة
القارئ في عملية النثقي،
لا تعني الإجهاز على

الذات تبتكر آخرها..

قراءة في «سري لعزلة السنبلة»

للشاعر محمد الأشعري

د. عبد السلام المساوي *

ليس تلقى الشعر أن يجهد المتلقي أو القارئ نفسه في البحث عن
المقصدية أو عن معنى معين يخفيه الشاعر بين مكونات قصيدته أو من
حاصل تفاعل هذه
المكونات مجتمعة،
لأن الشاعر نفسه،
لو طلبنا منه أن
يكشف عن ذلك المعنى
سيقف حائراً متردداً.



الأشعري

السنبله (٤) التي تشغل حيزاً ورقياً هاماً، إذ تمتد من الصفحة ٢١٢ إلى الصفحة ٢٤١. ولكي يخفف الشاعر من ضغط الطول وكثافة النص، فقد عمد إلى تقطيع شكلي وتوزيعي من طريق خلق فراغات بين الفقرات الشعرية. وهو فراغ لالتقاط النفس، وإكمال تنويمات منوية جزئية داخل المعنى الأكبر والرؤية الشاملة. وقد أمكن أن نحصي ٢٢ حركة جزئية تبعاً للفقرات التي اشتملت عليها القصيدة، وخلال هذه الحركات تبرز الذات عن مخطف الحالات، هي إيقاع درامي تصاعدي، له بداية وتطور ونهاية. وهي سمة سريرية تسم شعر محمد الأشمري وتجزئه، كما أنها تنصف كثيراً من غلواء النزعة الغنائية، وتبتكر أجواء لتنامي الحالات الشعرية، باعتبارها حالات ممتدة في المسافة والزمن.

في رحلته عبر هذه الحركات تبتكر الذات آخرها الذي يؤثت مسافة الرحلة، فتجد في المرأة مبتغاه الأثير، وتعتمد في أحضان كثيرة إلى دعمها فيها، كأنها بذلك تحاول مواجهة الغربة الوجودية والتكامل والتوحد. حيث تتجلى الغربة الوجودية في أشكال مختلفة، فهي الموت المتمد والمتكرر بالذكريات، وهي الزمن المرتد إلى نفسه عبر لعبة المرأة العاكسة، وهي أيضاً غربة يكتف بها ظلام العالم، حيث تعمد الذات إلى الاستقرار في السواد والنعما.

لذلك فمن الطبيعي أن تعمد هذه الذات إلى تطوير سلاح المواجهة، بحثاً عن نقطة ضوء، حتى ولو كان ذلك عبر معانقة بياض الألب، في انتظار أن يتحول هذا البياض إلى جدوة متقدة توجعها حركة القلب والشهوة، من أجل اكتشاف قصة الحبس. لكن هذه المواجهة تبوء بالفشل، فانجسد لغز، والشهوة إفناء له في خضم من الماء والسراب، ولا بد لذات أن تتحور من آخرها - شبيهها بحثاً عن سلاح التي بمواجهة متكافئة، فيكون الكلام زاد المسافات، وتكون القصيدة مرممة للأعصاب، ومسافة لمعجزة البراء. فهي التي يقهقروها جميع شتات الضحايا التي يعبرها الشهوة والرغبة، والرجوع بالذات إلى نقطة البدء.

تبدو قصيدة «سبرير لعزلة السنبله» مونولوجاً طويلاً، يحكي بضمير المتكلم قصة حب ملتصقة، بطلها: ضمير

تبتكر الذات آخرها الذي يؤثت مسافة الرحلة، فتجد في المرأة مبتغاه الأثير

التي طغى فيها صوت المناضل المحرض على صوت المبدع الرائي، فإن التجارب التي تلت ذلك، تكشف عن شاعر مسكون بهاجس التشكيل الشعري والرؤية العميقة التي تندمج الجزئي الناتج في خضم اللغة الشعرية والرؤية الشاملة، دونما تفلن عن صوت الذات الخاص في حوار المتمد مع مختلف أشكال الوجود، وأصناف الكائنات المادية والرمزية. وهذا ما دعا الشاعر المهدي أخريف إلى القول في المقدمة التي كتبها لأعمال الأشمري: «إن الأشمري قد اكتشف لغة شعرية في لفته هو، وقصيدته هي القصيدة الأشعرية الذاهية صعداً نحو المزيد من التميز. في داخله اكتشف الأشمري بالعين اللغة التي اكتشفها» (٣)

وحسب نقف على خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد الأشمري، ضمن سياق الإبداع الشعري المغربي العام، ويتكشف عن الأسمس البنائية والأسلوبية التي تميز شعره، اخترنا أن نقوم بدراسة قصيدة واحدة تشكل - في الحقيقة - لحظة دالة في مساره الإبداعي، فهي من ناحية قصيدة طويلة النفس تمتد على أكثر من ٢٨ صفحة، وللمستوى الكمي أهميته إذا أخذنا بعين الاعتبار التشكيل الفيزيائي للقصيدة، الذي يواكبه امتداد مزاجي ووجداني وهكري، يفضل التفصيل على الاختزال دونما تقريب في التكيف. واختيار نص كامل للدراسة، يبرره الخوف من أجزاء الفقرات القصيرة من قصائد كثيرة للتدليل على فضائيا على درجة كبيرة من الأهمية، كما يبرره رفض الاختزال لتجربة موعلة في العمق. ونقص تحديداً قصيدة «سبرير لعزلة

حضور الشاعر أو صاحب النص، فهو صاحب الإنتاج، بل هو الركيزة التي عليها المدار، باعتباره خالقاً للفكرة الإبداعية، ولتطورها عبر تولدات وامتدادات المواد القوية والثقافية والرمزية التي توافجت، أو تفتقر، أو تماشيت، لتتصرف من وحدة كلية، صارت فيها بعد نصاً قابلاً للقراءة وللتداول. والنص يكتسب لونه ونوعه ومواقفه، من الطبيعة الأنثولوجية والتكوينية لصاحبه. إن تحييد الوجود المادي للمنتج - لحظة الاشتغال التحليلي على النص، ما هو إلا إجراء وقائي من اختلاط الأصوات وغلبة الجلبة على الفحص النقدي والقرائي الذي يتوخى توفير حدود معقولة من العملية المطلوبة لضمان مصداقية النتائج، ولا فإن الإجهاد على انتهاء النص الشعري إلى التجربة الشاملة لصاحبه، من شأنه أن يطمس القراءات، وينفي التفاوت في المهارات الإبداعية بين الشعراء ويصادر الخصوصيات.

ونحن حينما نهيكل خارطة الشعر المغربي بين أيدينا، فلا شك أننا نقف على فهميغهام من الأثر المتعدد الأشكال مختلفة الأحجام، وتشابه أونة - بما لا يرام للزمنية والاجتماعية والسياسية، وتتمايز عن بعضها البعض كلما اتسعت النظرة داخل المرحلة الواحدة، لكن ثمة تجارب يمكن نعتها بالاستثناء، لعدم مجازاتها العرف السائد في الكتابة الشعرية، فهي تصمد أمام المؤثرات الجارفة، وتختلج لذاتها مساراً يؤمن لها النجاة من الانجراف، والخلص من التبعية في التعبير عن الوقت، على الرغم من وضوح هذا الموقف الذي يوحد كل المبرين.

والتمثال - مثلاً - تجربة الشاعر المغربي محمد الأشمري في الكتابة الشعرية، يجسده واحداً من قلائد، أخلصوا للموقف السياسي إخلاصاً بلغ حد التضحية، لكنهم لم يفسحوا بالتشكيل الشعري لصالح ذلك الموقف السياسي أو الاجتماعي، ووعي الواحد بشرط جماليات القول الشعري يُعد سندا أمثا لصلاية الموقف الاجتماعي والسياسي، بل زاده ذلك الوعي الجماعي مصداقية أخرى، لا تتأتى - عادة - من يسلم عنانه لكف المؤثرات الوقتية، فباستثناء بعض القصائد المنتمية إلى ديوانه الأول «صهيل الخيل الجريئة»



هي غياب تيمات الحزن والغربة والإحساس بالوحدة، وغيرها من المعاني التي تعكس انهزام الذات أمام خيارات واقعها، بل العكس من ذلك، تنحو أجزاء القصيدة برمتها إلى ملاحقة الذات في رحلة ظسفية، وهي ثروم خلال ذلك الكثف عن هشاشة الطين - الجسم في مواجهة تجربة الحب ككنيونة كونية، لا يمكن كبحها أو السيطرة عليها.

فلا الغابة السوداء، ولا القمر، ولا النهر، ولا كل أشكال الطبيعة بقادرة على إطفاء الآوار أو تهدئة اللهب، بل إنها القصيدة والكلام هما السبيل الأوحـد إلى الخلاص من عناء سفر عظيم، أججته أسرار التست بالصفصاف والفرش والطين والماء (٥):

ها إنسي القطف من فواكه

الستحيل قمر!

لأضيء به تيمات القصيدة ولا شيء يجعلني أقض في حقل

الضوء

لأقتنص صبارة لأحت لي شهية

مثل رقصة سمكة

أذا الآن في قلب الكلمات

الضوء لي

والتمتات كلها

وهذه الخرافات التي تقود قطمان

صمتي

إلى أمثال الجلبة

مكسوم، إذن، على التجربة الجوانية (الروح) والبرانية (الجسد) أن تلوذ باللفة (القصيدة) فهي القناة الرحم لتصرف فائض الانفعال الذي أذكاه مرهونة للزوال (الموت). وعلى الكلمات أن تظار واقعها في سياق متخيّل عارم، يستثمر كل الإمكانات المتاحة لتخديج التجربة في صور تذهب إلى الحسود القصوي للرمز الطبيعية، دون مساس بموضوع التجربة أو تشويه له، وكان الشاعر يؤمن تماماً بكون «الصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى» (٦). وهذا ما ينطبق على عوالم قصيد «سيرير لمرلة



التكلم - لنقل الشاعر افتراضاً -، ويبدو على درجة كبيرة من الفاعلية، فهو الذي يوجه الأحداث، ويستبد بالتفاصيل، ويمتلك القدرة على التحكم في كل شيء:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

كما تذبل الفردات

ولا شيء بين السيلين

جنأ لا أعبر العمر حتى الرحيق الأخير

أما البطلة في هذا المونولوج الشمري، فهي امرأة، يتم التثوية إلى حضورها بشكل يومي إلى وجودها قبلاً، باعتبارها مسؤولة عما وصلت إليه وضعية الذات من تازم - حيث يتم القفل على التفاصيل أو تكثيفها بحسب الضرورة الشعرية:

وهذا مرورها الآن في خاطرك،

بعيدا عن جسدها المأسور في عتمات

اشتغالك

ليست هي من يمر فحسب

بل سنوات من الدهشة والأحوان

وجلال ريشي يتوج ريشك

بنياشين حروب بعيدة

إن حضور البطلين في هذه القصيدة

- المونولوج، لا يمتي بالضرورة قيام

سارد بعكس ما حدث أو ما يحدث أو

سوف يحدث، وإنما توكل إليه مهمة

التعليق على ما حدث مستقيماً ما

تركته الأحداث من آثار، وما تولد عن

ذلك من تحولات للذات:

وحرام كل الذي تتسجحه مسافة

صغيرة

لا تكفي لتمدد جرح على راحته

حرام أن تعجز جراحة العالم كله

من إضرام حريق صغير عند قدميها

وقد يوحى وجود قسمة بطلين

ومسافة، يتحقق المبتنى والوصول إلى

النهاية البعيدة التي يتحقق فيها اللقاء

الأخير، الذي يتيح للجسد تحقيق

ارتوائه، وللروح بلوغ إشباعها العاطفي.

لكن شيئاً من ذلك لا يحدث، وكأنما

الحب جنود ملتصقة تبعث دائماً عن

حطب يؤججها، حتى لا تنتهي دورة

الشهوة إلى رمد متلفس:

لست أنت من يمضي وإنما أوارك الذي استقدمته من صحراء نفسك وهامي الصفصافة التي دخلت غرفتك ستدبل في لحظة خاطفة والمرأة ستمضي من نافذة صغيرة خلف قلبك والرماد الذي سيبقى في الغرفة هو أنت أو أنتما مما بعدما انقطع الخيط الذي يربط اللهب بالنهب

فارجع إلى الغابة السوداء قبل هبوب ريح تندرك في فلاة دمعها إن الأمر بالرجوع إلى الغابة السوداء - هي الحقيقة - دعوة إلى استمداد الصمود من الطبيعة القوية، كما أنه لا يفهم منها عودة إلى الناب على الطريقة الجبرانية المحتمية بالأسباب الرمزية أو الرومانسية التي تدل عليها الشحنة الدلالية لمفهوم الغابة، ذلك أن أجواء قصيدة «سيرير لمرلة السنبل» تنأى تماماً عن الأبعاد الرومانسية التي ترسخت في تجربة الشعر العربي الحديث، بالرغم من الحضور المكثف لمجموع الطبيعة. والدليل على ذلك يتجلى

القصيدة "سيرير لمرلة" للشاعر محمد جواد السعيد



السبتية التي استطاع الشاعر من خلالها أن يجعل الرؤية الشعرية بانية نهيكها المعماري، فجاءت أجزاءها وفقراتها ملتصقة ومنسجمة بنويها عبر تدفق منهن للصور والأفكار والدلالات، وهيمر وعي يحدد نفسه بسماطة وسداجة ليملك العالم، كما يقول ريتشارد في كتابه *Littérature et sensation* (٧) وخذاع الوعي - هنا - يقصد به الانحراف بصواب المعنى الواقعي إلى تخوم التحويل والتخيل.

والحقيقة أن ثمة تدفقا هائلا للصور الشعرية يهين قصيدة «سريز لمرلة» السبتية من بدايتها إلى نهايتها الشرس الذي يهولها مكانة خاصة في مدونة محمد الأشمري الشعرية. ولعل أسلوب الاستمارة بكل أنواعه المطروقة والمبتكرة - أن يكون المكون المهيمن في بناء متخيل القصيدة وعوالم الذات الشخصية. بدءا من الصورة الأساس التي ترد في بداية القصيدة:

في المسافة بنيت ريشي
وفيها يموت

لذا تستدعي «المسافة» وسيلة قطعها بشكل ييسر مصاصب اليد ومناصب السفر عن طريق إيجاد أجنحة «بنيت ريشي»، وهي صورة مزدوجة التكوين: استمارة الريش من الطير إلى الإنسان، واستعمال لفظ «بنيت» بدل «استقيت» خروجا عن المألوف وانحرافا بمناسبة الفعل للمفعول به. وانتهاء إلى الصورة الختامية التي ترد في نهاية القصيدة:

أنت وحدك تمشكين المظلل في المرأة
فانسكيبي على جمري
وجمرك

وهي صورة لنسج إلى تجريد المحسوس (تمسكين المظلل في المرأة)، أو هي أحسن الأحوال تمهد إلى صوره وجعله ماء إطفاء الجمر المتقد (فانسكيبي على جمري وجمرك). والبرير هنا أن الصورة الختامية ينبغي أن تكون مخلصنة من العنانة: معاناة التجربة المعيشة في الحياة، وفي القصيدة. وهكذا تتحول المرأة من كينونتها النارية المعذبة واللاهية، كما تشكلت طوال القصيدة، إلى كينونة مائية تمسك على الجمر لتحقق خلاصين: خلاصا من مكابدة تجربة الحب، وخلاصا من مكابدة الكتابة، بإنهاء القصيدة.

إن قارنا جيدا لقصيدة «سريز لمرلة» السبتية» لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر عند كتابتها، فهي لا تقتصر قراءة سهلة في طقوس عادية

وبين صورة البدء، وصورة النهاية، تتساق الصور الجزئية البانية لتختل القصيدة بشكل متنام، يرصد مختلف محطات المسافة المقطوعة. إلا أن المسافة الموما إليها هنا، تخطف عن الأحياز الفيزيائية المتعارف عليها، والمعنى فيها لا يتم بواسطة وقع خطوات أو خفيف أجنحة، وإنما هو سير صمودي متحلب من رقابة الزمن وتوالي اللحظات. كما أن الجسد الذي ينبغي أن يقطع مسافته، قد تم تشبيهه بالمرّة، كي تتوب عنه حالته الشعرية: ومشت يقطعتي

حتى غدا المظلل يهمر سوريتي
وغدا الضوء انشوطه من حريق
ولا شك أن الاستنجد - هنا - بالتقابل، قد جعل الذات في ذروة أزمته، فإذا كان الضد في المنطق يقضي على ضده، فإنها في هذه الصورة قد اتحدت للقضاء على الذات التي تريد الخلاص من «الفرق» لتجد نفسها في مواجهة «الاحتراق»، لكن الخلاص في تحقيق انطلاقا من:

جملة حب أولي
ابتكرها رجل، صنفه
وهو ينفذ كيما كلماته
امام حُرقة مكة

فتنت نخله ببيضاء من دهشتك
فالاستنجد بجملة حب إشارة إلى وعدو القصيدة وما تحمله اللغة من أسباب النجاة. ذلك أن القصيدة كيان لغوي ثورية حليمة لأحضان مخطف السواد والحالات، وتحويلها وتشكيلها نفسيا ورمزيا بشكل يجعل الذات تصوغ رؤيتها وموقفها، جاعلة منهما أساسا ومسكنا صالحا للعيش. فإذا كانت درؤوس الأصابع هي التي

تكتب، فهي تكتب ما ترى أو ما ترغب حقيقة في رؤيتها. إنها - بمباراة أخرى - تخلق المسائر وتوجهها بما يخدم الوجود الذي تتمنى:

هل ترى المرأة التي تمشي فوق ماء
النهر
وقد لبست ثريصتها غيمة زرقاء
هل تراها كما أراها
برؤوس أصابعي

وقد احترقت في جحيم نمويتها
إن قارنا جيدا لقصيدة «سريز لمرلة» السبتية لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر عند كتابتها، فهي لا تقتصر قراءة سهلة في طقوس عادية. كما لا يكفي هذا القارئ تمكته من أدوات البلاغة لكي يصل إلى «تزييل» حولتها، وإنما عليه أن يتقوى عليها بالمعرفة والاستعداد، أي أن يساهم في كتابتها مرة أخرى، لعله يصل إلى الأصقاع الرؤيوية التي تشي بها بأبعادها.

وهكذا يتأكد الوعي الجمالي بالشعر وقيمته التشكيلي في القصيدة، وهذا ما يجعل الشاعر محمد الأشمري واحدا ممن أدركوا هذه الهبة التي تحمي صاحبها بقدر إيمانه بها. فجاءت قصيدته «سريز لمرلة» السبتية وغيرها من القصص التي تحيل بها أعماله الشعرية طافحة بالصور العميقة والأساليب الشعرية المبتكرة والرؤية الضاربة في العمق الوجودي والعمق الإنساني.

شاعر وناقد من المغرب

البراسي

عبد المصم تلمة - مدخل إلى علم الجمال الأدبي - دار فريضة للنشر - طبع، البيضاء ١٩٨٧ - ٧٨.
الرجع نمس ص ٨٢.
محمد الأشمري - أعمال شعرية - نشرات اتحاد كتاب المغرب، دار الثقافة، البيضاء ٢٠٠٥، مقدمة الأعمال.
محمد الأشمري - أعمال شعرية - للنشر، طبع ٢٠١٢.
عبد المصم الأشمري - أعمال شعرية - (محرر) ٢٠١٢ - ٢٠١٣.
عبد المصم تلمة - مدخل إلى علم الجمال الأدبي (محرر) ص ٢٥.
الرجع ص ٢٤، عبد الكريم حسن - للتعبير الموضوعي: لطريقة وتطبيق - شارع الكورنيش والنشر والتوزيع - دمشق ٢٠١٢، ص ٦٦.

البراسي



ولعل البحث في هذه الرؤية الجديدة للواقعية من خلال النص الروائي والتعرف على دقائقه، لا يظهر إلا من خلال استقراء النصوص الروائية والتعرف على مكوناتها الخاصة. فمتنما اقتنع واقعيو العصر الثاني الحد الفاصل بين الواقع المرئي والواقع اللامرئي، لم يجدوا غير الوهم الواقعي، واستمر الجدل حول حقيقة الرؤية الفردية للواقع. وقد تساءلت الكاتبة الألمانية أنا سيفرز عن حقيقة هذه الرؤية في رسالتين أرسلتهما إلى جورج لوكاش عامي ١٩٣٨، ١٩٣٩، تساءلت سيفرز في الرسالة الأولى عن المقصود بالواقعية، أي «واقعية اليوم»، واقعية النظريات والمفاهيم، أم هي «الواقعية المطلقة» أي الاتجاه إلى أكثر ما يمكن من الصديق الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين». أما الرسالة الثانية فقد حملت من سيفرز انتقاداً خاصاً حول الواقعية وهي: إن شمة شيئاً يبدأ الآن ولا يزال حتى هذه اللحظة غير ناجز، وهو صياغة المباشرة الأساسية الجديدة، في عصرنا» (الرسالتان في كتاب جورج لوكاش دراسات في الواقعية، ترجمة د. نايف بلوز، ص ١٦٩، ١٩٠) (١) (استعمال الواقع، محمد خضير، أفلاق عربية، بغداد ع ٧-٨، تموز- آب ٢٠٠١ ص ٨٢). ولعل ما قصده أنا سيفرز في رسالتها هو البحث عن هذا الوهم الكبير للواقع، هذا الوهم المنجز والمختبئ وراء معالم الحقيقة الظاهرة ملامحها، وأشياء أخرى تتحدث عنها ولكنها مطمورة في زوايا التاريخ. ولعل علاقة الإنسان بالاشياء في الواقع المرئي والواقع اللامرئي هو العمق أو درجة الإدراك التي يحاول الكاتب أن يصل إليه لينير الطريق أمام منجزه السردي، ويجمله على مستوى التلقي واضحاً وسائفاً، وكما حددت الروائية الفرنسية ناتالي ساروت نفسها مفهوماً خاصاً للواقعية حين قالت: «ليست الواقعية بلا منضاف،

الواقعية اللامرئية في رواية «نور لؤلؤة الاسكندرية»

شوقي بسير يوسف

إذا كان ومينا يحتوي على خبراتنا الشخصية الماضية كلها، فإن التذاكرة ما هي إلا مجرد مصفوفة كثيرة الثقوب

هنري جرجسون

في تراث الواقعية أبدع كتاب هذا التيار عدداً من الأعمال الروائية الغالدة أصلت لظهور جوانب أخرى وأبعاد جديدة للواقعية، ومهدت لظهور نزعة طالت الواقعية بمختلف مراحلها وأشكالها فظهرت

الواقعية النقدية والإشراكية والواقعية الجديدة غير أن هناك تياراً ظهر من خلال التجريب في مجال النقد أطلق عليه الواقعية اللامرئية، أو الواقعية النسبية وهو تيار عمل على التجريب فيه، والبحث في جوانبه المختلفة الكثير من كتاب هذا الشأن الروائي الخاص



وليس النص بلا حدود، وإنما الواقعية محاولة اتصال بين بطل وعالمه، وكاتب وقارئ، وتحديد مواقع جديدة لهذا الاتصال، وهو ما فعله الروائي حميتي محمد بدوي حين صاغ روايته فنور للؤلؤ الإسكندرية التي صدرت أخيراً عن مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع بالإسكندرية، والتي حاول أن يضع فيها رؤية جديدة لزخم واقعي أخذ من الواقع مكوناته المتراكمة ومزج مكونات هذا الواقع بروية التخيل الباحث عن حقيقة ما حدث، من خلال راوٍ علمي يبحث وينقب ويشاهد ويحلل، ويحاول أن يضع الأمور في نصابها الصحيح، تحكمه طليعة خاصة في البحث عن المجهول واقتناعه بشئ الطرق والوسائل.

العتبات الأولى للنص

يبدأ الاستهلال على مستوى الرواية بداية من الخلاف بثلاث عتبات دالة، كل منها يتوجه إلى جانب من جوانب التفاصيل الكاشفة للبيئة الأساسية للنص، حيث تنمى في وقائع الزمان والمكان وتطهى كل منهما في جوانبه المختلفة وإنبعثت خطوط التجربة التخيلية اللامرئية من خلال البعد الرئيسي للمكان المتمثل في واقع سكندري يأخذ من التاريخ أحجاراً بالية قديمة ومخلفات معالم كانت يوماً ما لها عالمها الخاص، وفي الوقت نفسه يأخذ من الواقع المعيش الآن في منطقة محددة هي منطقة لسان المصلحة المجاورة لشاطئ الشاطي والوجود بجوارها مكان مكتبة الإسكندرية القديمة معالم الحياة الحديثة، هذه العتبات التي بدأ بها الكاتب النص هي على الترتيب: العنوان الذي أخذته النص وهو فنور للؤلؤ الإسكندرية ولعل هذه التسمية في حد ذاتها تحمل داخلها بشفرة النص والمفاتيح الأساسية لتلقيه، وهي تمثل إحياء خاصاً متواجداً داخل هذه المقدرات الثلاث، وهو ما يعطي المنطق إحصاساً بالمتنوع على آليات التقني لأول وهلة في مفتتح رؤية الكاتب، وهو بهذا العتبة الأولى يعدد ملامح المكان بروية واضحة تماماً، ويعدد أيضاً بعض ملامح التقني، كما يؤكد الإهداء وهو العتبة الثانية المباشرة للنص ما حده

يبرز موقع السارد في واقع السرد منذ الوهلة الأولى لبوابة النص وبيدائاته

العنوان الظاهر على غلاف الرواية، حيث جاء الإهداء على هذا النحو «إلى مكتبة قديمة أحرقت، وحديثة أنشئت كانت بينهما أرض خراب في مدينة رماد الأحباب»، لغة توجهات وإضافات تنمى للمعنى الأدبي داخل هذا الإهداء الذي عثر عنه الكاتب، وحده من خلاله رؤية سوف تتحدد خطوطها في نسج النص بعد ذلك، كذلك كانت البداية الأولى، والتي نغمرها العمق الثالثة للنص والتي أعطاها الكاتب عنواناً رصينة صوفية وهو تمثيل يعمل في طياته معنى الأقصوى والقصيدة في أن ما طرح فيه الكاتب، وجسد من خلاله مقدمة شاعرية للملاحم وضع فيها مناجاة تلاحم الذات مع واقع المكان، ويؤكد الكاتب في هذه المقدمة أيضاً ما دلت عليه في العنوان والإهداء من رؤية خاصة بتلاحم فيها الواقع المرئي مع الواقع اللامرئي، والمكان المحدد للملاحم والمتمثل كما ذكرنا في الكونينش، ولسان المصلحة المتدلي داخل بحر الشاطي، وما يحيط بالمكان من ظواهر تتقارب وتتفاض، وتشكل بعداً واقعياً له زخمه الخاص، فعلى البعد يبدو كازينو «الأورج بلو» بصمغيه وسهراته المعروفة، وعلى الطرف الآخر يقع عالم الممهمشين بصمغيهم الخاص، وملاصم معيشتهم في هذا المكان، من هذا المناخ يطال السارد بهويته الخاصة ويتبدل الزمان ويندثر الكازينو وتتغير الأحوال، وتظهر الأرض المحترقة منذ ألفي عام ونيفه ويبرز المكان الذي طرأت عليه عوامل التغير عبر هذه السنين الطويلة حتى استقر على شكل منطقة عسكرية مقامة على ريو

ضخمة عالية، كانت هذه البدايات التي أطلقنا عليها عتبات النص والتي سوف يكون لها دور خاص في توجيه الخطوط الأساسية التي صاحبها آليات النص والتي مهدت بعد ذلك إلى أن يأخذ السارد موقعه الخاص من النص ليحكي ويسرد وقائع حياته الخاصة والعامة، ويعدد من هذا المكان أو المكان المجاور له طريقة حياة وأسلوب معيشة تتحول شخصيات النص في، مجهولها المعلوم، وفي مملوها المجهول.

السارد وموقعه من النص

يبرز موقع السارد في واقع السرد منذ الوهلة الأولى لبوابة النص وبيدائاته، إنه أشبه بسرد الذات، أو رواية الأطروحة، أو رواية السيرة التي تعتبر كنوع من اختراق الأبواب الموصدة للواقع، ويبدو في مطالع النص الأولى، ويعد العتبات المؤهلة للولوج داخله لغة اختزال كبير لحياتة الراوي السارد لواقع عالم شبه مغلق، يحتاج إلى إضافة من نوع خاص لإيضائه وتحديد نوعية المسار الذي يجب أن يتوجه إليه، حيث يفتخر الكاتب في الجزء الأول من النص حياة الراوي منذ طفولته وحتى بداية طرح الأسئلة المطقة التي يبحث بها عن الحقيقة: «كنت طفلاً وأصاحبا متنبها» (ص ١٢)، «أصبحت صبياً تلميذاً ناجحاً» (ص ١٢)، «أشدت عودي قليلاً في صباه» (ص ١٤)، «أصبح رويداً عالمي، عالم صباه وصرفت شاطئ البحر» (ص ١٥)، «طلعت سافري وثرعائي وقوي بدني» (ص ١٥)، «وفي يوم مررت بحافة الأرض الواسعة الخرية، رمقت في نورها أحجاراً متراكمة ومبعثرة» (ص ١٦)، وتتوالى الأسئلة في آلية متواترة باحثة من كتبه الحقيقية في مخيلة الذات، حول المكان ورويته الأساسية وما دار فيه من جدل منذ الزمن القديم وحتى الآن، وعن الزمن وتنشيطه والبحث داخله عن للؤلؤ المعرفة، ونور الكلمة، والبحر والمعرفة الكامنة في ما يحتويه من أسرار والغا في هذه البيئة البحرية المعجبة، وهذه الأرض الواسعة التي كانت في يوم من الأيام مكتبة كبيرة عامرة بالزمن والضيء والثقافة والفنون والمعلوم وكل مظاهر الحضارة معقول الأرض

نقطة البداية في رواية السارد



حكي لحفيده مرة بأنه استعان بأحد عمال البساتين وكان يونانياً ويصنع (صوفيازيس) في تزيين حديقة المنزل بشجيرات وزهور من نوع خاص، كما أن التعامل في هذه المنطقة من المدينة يتم مع الأجانب من كل ملة وجنس، في شتى نواحي الحياة، يسرد الراوي أن الخواجة أريسطو يحضر يوماً من شارع دينوكراثيس ومعه سلباتيني الزبدي يدفعهم له ويسال عن الجد المسيو الكبير، القرن الذي يتم التعامل معه في شراء الخبز هو مخبز «ميرفرا»، وهو مخبز يملكه أحد الأجانب، محل البقالة يملكه الخواجة فوينكس، دور السينما التي يرتادها سكان الحي هي ستراند، ماجستيك، كونكورديا، لاجيتيه، مئروبوليتان، وكلها أسماء لأصحابها الأجانب، الشوارع تحمل أسماء هوليبويس وميفيس ويوزويس وطيبة وكوتاهية وبيلون، طبيب الأسرة هو الدكتور ويلفانتي أوفالدو، ويقطن في شارع الأسكندر الأكبر رقم ٢٥، حتى الصيدلية التي يتم التعامل معها في صيدلية جورجياديس في شارع صفيية زغولون هذا هو واقع الإسكندرية المسروبة داخل النص والذي يمثل الواقع المرئي للكامنة فيه كل مقومات الحياة، المكان بكل ما يحمل من مفردات أجنبية يحملها الراوي داخله، ويتعامل معها في كل مظاهر الحياة حوله في ذلك الوقت، وفي تلك البقعة من الإسكندرية التي يهدمها من الشلالات والبحر ومن الجلوب حدائق الشلالات ويتواجد فيها مكان المكتبة وعلى يسارها حي الأزاريطة ومحلة الرمل، كان هذا هو المكان بحدوده المعروفة أما الزمان فكان هو زمن الأجانب الذين كانوا في هذه المنطقة بكثافة كبيرة.

وكما تقطع الوحدة والعزلة التي يعيها الراوي في هذا المنزل آفاق البحث عن الجيوب، ومحاولة افتتاحه، والوصول لحقيقة الواقع المرئي في شتى صورها، وأياً كانت، كانت مكتبة الجد الكبيرة وأسراره المنسدة وراء مجلدات الكتب والمتعة في النوت والكراريس التي أديع بها منكراته وأسراره الخاصة، والكتب المحرمة

يبدأ السارد الراوي في معايشة واقعه الخاص من خلال هذه الجيلة الخاصة بطبيعته وهي الفضول وشهوة حب الاستطلاع

فضايا الواقع بكل ما فيها من مفارقات ومتناقضات: الوم والحقيقة، البحث والتمكاس، الواقع والمتاهة، الوعي واللاوعي، مشكلات متجددة دائمة يحكمها الواقع المرئي ويصوغ منها ملامح الواقع اللامرئي في نهاية الأمر.

الواقع المرئي

يبدأ السارد الراوي في معايشة واقعه الخاص من خلال هذه الجيلة الخاصة بطبيعته وهي الفضول وشهوة حب الاستطلاع، والبحث عن الحقيقة بأي طريقة وبأي وسيلة كانت، لذا نراه حين يثر على بقية تحت رمال الشاطئ في منطقة التسلسلة في خبيثة من الخبيثات المتناثرة على رمال الشاطئ، يسرع إلى منزله في الشارع المؤدي إلى محطة سوتر خلف المكان الذي كانت مقامة عليه مكتبة الإسكندرية القديمة والممتد في نهايته إلى حدائق الشلالات، حتى ينفرد بهذا الاكتشاف الجديد والذي يحمل معه أمل أن يجد للؤلؤ النور داخله، الإقامة كانت في منزل كبير به حديقة واسعة مع جده لأبيه وهو الباحث الذي يحمل قدراً كبيراً من الثقافة العالية، مهم مديرة المنزل وإسعى «أم برومي» تزورهم كل يوم، وهي المسؤولة عن كل كبيرة وصغيرة في هذا المنزل. هذا الواقع المرئي للراوي يحمل معه في ذلك الوقت زمن الإسكندرية الكوزموبوليتانية حيث الأجانب والشوام يشكلون جانباً كبيراً من سكان المدينة، وهم يعملون في كل المهن والحرف الممكنة، حتي أن الجد

دي هناك كانت فيها أكبر وأعظم مكتبة في النهاية (ص ١٥) لحظة من الدمشقة، ومصرحة أطلقها الراوي حين وقف يشاهده مرات كثيرة. في هذا المكان الذي حدده السارد كمكان واقعي بدأ البحث عن للؤلؤ الإسكندرية، أمام أحجار المكتبة المتناثرة في كل مكان والنتيجة من الحريق الهائل الذي طوح بهذا الصرح الأسطوري الكبير، ومن خلال هذا الواقع المحدد يبحث السارد عن واقع آخر مختبئ غير مرئي في هذا المكان المسحوق من الشاطئ الأسطوري، هو يتوجه إلى البحر ليهبث بأدواته البسيطة عن واقع هو أولاً وآخرها موجود داخله، ولكنه له ألعامات خاصة في هذا المكان، هو يبحث عن تلك العلامات، كما أنه يحاول أن يجد إجابات للمديد من الأسئلة التي واجهته وتزاحمت في وعيه وإدراكه منذ طفولته المبكرة وأنا أقرب إلى لسان التسلسلة، السلم العالي الملتوي، على حديده رفائق صندقة مقشرة تلميحاً بمئات هواء، ورذاذ ملح، أنزل على درجاته الثلاثين الخشبية المشققة، آخرها مدفون في رمال، موقع براج، منخفض، موحش، خاو، في كل الفصول مهجور. رمال خشنة، حصى مزلط، فواقع جافة فارغة، حشائش ميتة، روائح يود، عف، زفر، رغم أن المكان ملغف هواء متطاير يصده حائط أسمنتي كالح شديد الغلو، مقعر مقعر منحور. وعلى الرمل تمت القلوب. جيوب سراملين كابوريا مصفرة كالمقارب، صراسير بحرية صغيرة، ديدان، نفايات حلام سفن يطوحها الموج وينزحها فتتشرب مواضع من الرمل بلعين الشمس والريز والنطق، انتقي مواضع خطاوي بأمان (ص ١٦/١٧). في هذا الواقع المحدد الملامح، الشديد التوهج، يبرز واقع آخر من الخيلة يبحث عنه السارد من خلال هذه المفردات التي وضعها أمامه من مفردات شاطئ البحر، إنه يعكس بمفردات لغوية مستقرة من واقعه الخاص، والذي يمثل البقعة ضمرها أساساً فيها لتقرب سكنه منه، إنها مشكلات استعمال الواقع المزججة في فرضيات الجدال المتراصف الذي يعكس

الواقعية المادية في الرواية، بذكر الواقع في الرواية



نباتها بالوراثه، وكانت اسمها «إيفيتا»
١٥: والجميل في كتابتهما (الأب والأم)
انه قال لها: يا إيفيتا خليكي في دينك،
قلت له: لا، دين الحب واحد... اسمك،
ولا يمانع بابا وأماما، قال لها: (أنا)
أعمل أجريبي، قالت له (مصري)
أجريبي واحد... حكاية ما أجملها
(١٦:). كان الجد أيضا على صلة
بالفتوات، ويرتاد مقاهي ونوادي ليلية
مثل: الكريستال، نيويار، ديانا ماي فير،
جوردون، سيلند، ويختلط بالفتوات
وأهمهم سيلند، ويختلط بالفتوات
جدي ويحترمه ويستفيد بعلمه، وكان
علي ظليلا له رجاله الذي يسرقون
عربات النقل والكاميرات التي تحصل
بالبضائع الانجليزية الى الميناء في
وضع النهار في شوارع باب الكراسته
والطروطوشي والسبع بنات، كان جدي
في أوراظه يبرئ نفسه من الانفراد
في هذه المفارقات والمخاطر ولكنه كان
يقول إن بضائع كثيرة كانت تخطف
وتباع، وكان جدي ماهرا للغاية في
لعب الكوتشيتش ونادرا ما كان يهزم في
هذا المجال حتى لقب بملك الكوتشيتش
في الإسكندرية، وكان الكبار ما يعمر
في ملاهي مونسنيور والاكسليسيور
وميرامير وكوت دازور والأوبرج بلو وهو
المهي الذي كان الملك فاروق يحضر
فيها لمشاهدة الرافعات والفتيات
الجميلات، وهناك سؤل له المعلم الكبير
على ظليلا اللعب مع الملك عن طريق
بوللي ومحمد حسن مرافقي الملك
في سهراته، وكان للجد أيضا علاوة
على أسرارته وإفرازه العاطفية أسراراً
مالية وثمة مفارقات عن كنوز وأثار في
منطقة مياه أبي قهر حيث تقع مدينة
«هيراكليون» تحت الماء في هذه المنطقة.
وينقل الواقع المرثي الى شخصية «أم
برومي» مديرة منزلنا التي أسامها
وكانها أمي، أحكي لها عن أسرارتي
وحياتي، وعن أنها برومي وكيف وصلت
به الحال الى أن أصبح متصوفاً، وتعلم
أم برومي الشخصية الثانية في حياة
الراوي بعد الجد مباشرة، وتأثيرها
كبير للغاية في حياة الجد والراوي
والأميرة بأكملها، لذا كانت تمثل في
الواقع المرثي داخل النص مساحة

أكثر من سعاد في حياة جده. هي إذن
الحياة العاطفية لجدته مثله الأعلى في
الحياة، وكان ينقل من هذه الأوراق ما
يسبب أن يعرفه أكثر أو أن يقتضيه به
في أوراظه الخاصة وفي ذاكرته، قرأ
الجد ورقة كان قد نقلها فيها سر موت
أمه وأبيه وأخته «دخل على حجرتي
وفنجان قهوته بين إصبعيه رأيته
أمسك قلما وورقة بيسراي، اقترب
وقرأ أول المكتوب:... الحياة صعبة
لا تلاق، مركب أبي غرقت واحترقت
يمن فيها: أبي وأمي وأختي في نزهة
عبد، هل حطمتها (بسبب) الصديد،
حقاً أم زعماء ومن حرق القاهرة؟
وكيف لا يقوى مثقف البلد على منع
النكبات؟.. ولم يكمل قراءة الورقة،
أخذها وانقلب وجهه، تجمعت سمته،
غادرني واختفى» (ص٥٢). ويلم الراوي
من شتات السطور في مذكرات جده
مشهد الجنائز الجماعية في جبانة
الملازة لأمه وأبيه وأخته، ويكتب عما
عرفه عن أبيه وحياته الخاصة وعمله
مع أخيه في صناعة السفن الكبيرة
على رمال شاطئ الأنقوشي، وزواجه
من أمي الفتاة اليونانية أبتة البلد التي
كانت تعيش في حي المعطارين بعد
سلسلة من الفراميات التي كان يمر
بها الأب مع فتيات يونانيات أخريات،
ويستمرس الراوي في وصف مشاهد
اللقاءات التي كانت تتم بين الأم والأب
في مرحلة الشباب، وزواجهما الذي تم
بزفاف شعبي مفرح، وأوضح الراوي
أنه ورث عن أمه أنها كانت لا تحب
كل أنواع اللحوم ما عدا البساريا، وقد
ورث عنها الأب هذه الخاصية وأصبح

التي كان يحذر الراوي من الاقتراب
منها هي تلك الجهول الذي كان الراوي
مدفوعاً غريزيا لثبته داخله ومحاولة
افتحامه، وهو العالم المرثي داخل
المنزل، لذا نراه يصمر على الولوج داخل
هذا العالم القريب من وجهة نظره،
وعلى معايشة هذا الواقع مدفوعاً
بغريزة حب الاستطلاع ونزعة الفضول
الجيولوجي عليها، يضبطه الجد يوماً وهو
يقرأ في إحدى الكتب المحرمة فيؤنبه،
ويغتنق الراوي يوماً ليلية بعيداً عن
نظر الجد حياء وخجلاً، يسمع من
الجد عن أحوال الثقافة والمثقفين
والشعوب في الإسكندرية، يخبرها
الجد بأنه أكل مش وطماطم مع يرم
والنشار وقاصود، يحدثه عن سلامة
موسى وكثيره، والموسوعي الكبير عبد
الحكيم الجهني عقاد الإسكندرية،
وبعض الأدياء الشبان أمثال محمد
البيسوني وعبد الوهاب المنبري و
ج. ب والقاص الكبير نقولا يوسف،
يفتحم الراوي أيضاً الأسرار العاطفية
للجد حين يشر على بعض رسائله،
واستغاراته حول غزواته وعلاقاته
النسائية، يدخل الراوي في العالم
السري للجد من خلال اهتمامه لعالمه
الخاص المتمثل في هذه الأوراق المخبئة
في أماكن سرية للغاية «ضبطني جدي
مرة اقرأ كتاباً محرماً، رماني بنظرة
المتفاجئ وسعبه مني منخراً، وإبطل
وجهي من فرط حيالي واختفيت طوال
النهار والليل، أما عن دوسيهاته ونوته
السرية فهي كاملة في جب خالصة بين
وتحت مجلدات ثقيلة متوالية، أخفاها
بكمه ودهلكه، لا يبين منها طرف ورقة
ولا غلاف، لكني بطلوعي فوق السلم
بهوده وثأن، ووجدني وحدي في البيت،
أحرك المجلدات لتتفرج شفرة وراء
أخرى دون ترك بصمة، حتى يصل
كفي الى التوسية الأدنى لينسحب معه
آخر وراء نوبة وأخرى... الى أن انزل
الى السجادة واتربع وأقرأ بنهم وانتقل
سطورا، ويدونني شعور طاع بأنني
اسرق، لكني أقول نفسي: مجنون أنا
حتى أعقل بعد أن أعرفه (ص٤٦)
إنها الطبيعة الخاصة للراوي حب
الاستطلاع وشهوة الفضول، ويعرف
الراوي من قراءته لأوراق الجد عن

يلم الراوي من
شتات السطور في
مذكرات جده مشهد
الجنائز الجماعية
في جبانة الملازة
لأمه وأبيه وأخته



كبيرة لها دلالتها الخاصة. وهو ما يمثل العالم المتوازن المتشكل من أشياء لها مقومات الحياة ولكنها تخفي وراءها عالماً آخر يعجز المرء عن اكتشاف كنهه وهو ما تجعله الرواية هنا من واقع وواقع غير مرئية، تُعبر بها ونصها وتحاول فك لغزها، أحياناً تنجح في ذلك وأحياناً أخرى تفتقر عن الوصول إلى ما نبتغيه في هذا التجربة.

الواقع الأسمي

في ألبيات الخيال الفانتازي (الأسطوري والرمزي) حين يود الكاتب أن يصل إلى ما وراء الواقع الملموس، فإنه لن يستغني عن المرور عن الواقع المرئي ذاته، وفي رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية» نجد أن الواقع المارمري يتحرك عبر مكونات الواقع المرئي ذاته، وعبر الممارسات التي توفقها الشخصيات في نسيج النص، فالوقوف العام الخارجي الموضوعي لمصادر القصة وسردياتها لن يفتي عن التوقيع الخاص بتحويلات الداخلية، فما يقوم به الجد والحفيد داخل النص من ممارسات يتولد عنها محاولات داخلية بلورية الصلابة القائمة بينهما، الحفيد يريد أن يعرف كل شيء من خلال كل شيء متاح أمامه، البحر والشاطئ والمكان ومكتبة الجد وأوراقه الخاصة وما تقوله وتحكيه أم برومي، والجد يحاول أن يبعد الحفيد عن هذه المعرفة، خصوصاً ما هو متصل بحياته هو الخاصة، كما أن البحث الذي يقوم به الكاتب من خلال الراوي يكتب صفة الخصومية وتزداد قوة حضوره خاصة حينما يوزع الراوي والسادد مما داخل الفعل القصصي المواتر داخل الحدث، لكشف ما هو غير مرئي على مستوى الكلمات وعلى مستوى التلقي لدى الكاتب والقارئ في آن معاً، يؤكد ذلك الكاتب الفرنسي آلان روب جرييه حين يقول: «هناك نقطة جد هامة، وهي المركز الذي منه ينطلق السرد وتشكل بعبارة أخرى، فما هو مرئي لا يلتقطه كائن تكرر، مجهول ومعايد، بل إنسان خاص، يعيش في الرواية موقعاً دقيقاً ومضبوطاً سواء في الزمان والمكان» (رواية آلان روب جرييه حول الرواية والواقع ترجمة

الرواية والواقع ترجمة



حين يود الكاتب أن يصل إلى ما وراء الواقع الملموس، فإنه لن يستغني عن المرور عن الواقع المرئي ذاته

رشيد بنحو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٨ ص ١٤ وما بعدها). والراوي أو السارد في الرواية هو الشخصية غير النمطية ولا الاعتيادية، فهو المحرك للأحداث والمحمل لها والمراقب لمكوناتها، وشخصيات النص قليلة للغاية الأساسية فيها هو الراوي والجد وأم برومي، ولكل منهما واقعه المرئي واللامرئي داخل النص، فالراوي ويعتد الدائم عن الحقيقة من خلال أشباه كثيرة هي التي تشكل شخصيته ودرجة وعيه فهو من خلال الممارسة التي كان يبعث عنها في شاطئ البحر، الأسرار والألغاز المنبثقة في كتب الجد وأوراقه شديدة الخصومية، وتاريخ الأسرة الذي كان يسجله في أوراقه الخاصة، والحادثة المأسوية التي أوتت بعباءة أبيه وأمه وأخته، والتصرفات المرئية التي كان يمارسها الجد خاصة واقعة اليوم الذي نزل فيه الجد إلى الهديوم لينقل بعد أشياءه الخاصة، وفي الصباح اكتشف الراوي أن ما من أحد وطأت قدمه الهديوم فلا آثار لذلك على الإطلاق، الأوراق التي كان مسجلاً فيها بعد أفكار عن وجود كنوز وآثار في منطقة أبي فير ورفض آلين حسن في مساعدة والده (الجد) هي استعراج هذه الأشياء من تحت مياه

المنطقة، وطبيعة العلاقة التي كانت بين الأب والأبن أشد، والحجارة المتناثرة مكان مكتبة الإسكندرية القديمة والبقايا الدالة على وجود آثار لأوراق البردي التي عني عليها الزمن وجوها إلى مواد أولية أخرى، الخوف المتدرج في الزمن كما جاء في النص: «وأذكر أنني في زمن قادم، قلت وكنت كثيراً، وما كتبت إن ضاع هل استرده حتى لا يضيع مرة أخرى؟ وهل اعترف لي ضعيف وأنت ضعيف أيضاً، ولك شجاعة أخرى، في صباي أشد الجرا، أي أهتقر إليها، يعني: حين داخلني، وكنت أجن بهاجس خوف، وخوف من الجبن، ويهوسني في الصحو والمنام» (ص ١٩). من خلال تلك التهيؤات التي مر بها الراوي حين وقف يتحدث مع أم برومي عن رسالة الماجستير المكلف بإعدادها، والمعلم الذي مر به وارتفع به إلى القمة ثم نزل به إلى السطح، والمكتبة وما مر بها من أحوال، والتعاوض المعبرية المنبثقة من رسالة الإله (تحت) المصري مخترع الكتابة والرياضيات، والخوف من المجهول حين مناقشة رسالته أمام المعسكر وإبلاغهم الذين حرقوا كل شيء بما في ذلك نور المكتبة، يظهر الواقع المارمري من خلال أضفأت الأحلام التي مر بها الراوي والتي شكلت واقعا جديدا، حيث بدأ الجميع يهرم ويشيخ والواقع يتغير ويتبدل الحال من زمن الراوي الذي كان يبعث في رسالته شاطئ البحر في منطقة السلمنة من محارة اللؤلؤ إلى عالم المسرح الذي دخله كاتباً له رؤيته الخاصة وتجربته الأدبية في الحياة والفن والأدب. لقد كانت التجربة الواقعية في رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية» حالة من حالات الكتابة المتوجهة، ولعل تجربة الكتابة عنها، وتجربة التلقي لها يحتاجان إلى درجة من الوعي تتساوى مع ما يجعله النص من قضايا، ورؤى خاصة حملتها تجربة الكتابة فيها، واعتقد أن الكاتب قد صنع لنا نسخة مسندة من نسخة الواقع الكبير، إنها رواية جذرية بقراءة ونتمنئ كبير.

كاتب من مصر

المسقط على عمق

مخرجون جدد يرتفعون الى مستوى الجرح
ويتخذون السخرية وسيلة تعبير



... ..



وكان من ضمن الأفلام المصروضة فيلم «السنس» لشمس الدين دسيس، الحائز على جائزة الفيلم القصير في مهرجان دبي السينمائي الدولي قبل عامين، وفيلم «ظل الغياب» لخرجه نصري حجاج، وهو من النوع التمثيلي الذي عرض في مهرجان دبي وقطامج وروتردام، وفيلم «صلى» المعكته لمساح الزميسي، ويؤيداً لعماد احمد، وهدوء

إلى البيت لعمر القطان، بالإضافة إلى فيلم «مطولا» لشمس الدين دسيس، وهريس الجليل، ليظيل خليفي، وفيلم «النام» لشمس الدين دسيس، وفيلم «مدمج» و«نوع» لشمس الدين دسيس، وفيلم «ملح هذا البعبس» الذي يمد من أحدث إنجازات (الأفلام) الروائية الطويلة الذي عرض في مهرجان كان السينمائي الدولي الأخير للمخرجة آن ماري جاس.

وقد انطوت الأفلام المصروضة على تطور واضح في الوعي الفلسطيني السينمائي، وبكيفية التعامل مع الأماسة الفلسطينية، فبعد أن كان الفيلم الفلسطيني إلى وقت ليس بعيد يتجهز من احتلال، ولحم، وإرهاب، وجوع، ونصب منيعات ارتد، يدور فيها مدمج بالأسلحة والفتك، نتمسك سباق التدمير والعمول والبقاء على وطن ضيق، صبرا، للمص الإبقاء بالوعي والتمسك بالهوية الفلسطينية، وعروضا لتجارب الروح والعقل والوجدان، وإظهار الانتماء الفلسطيني في بعض الأفلام باعتبارها شعبا بشيا متحمسا، والإحاح على طرح فكرتي الحنين والهوية بأبسطه بسيط، إبداعات فلسطينية سينمائية عن كل جدارة واستحقاق.

أحدث أفلام المصروضة كان فيلم «مدمج» لشمس الدين دسيس، الحائز على جائزة الفيلم القصير في مهرجان دبي السينمائي الدولي قبل عامين، وفيلم «ظل الغياب» لخرجه نصري حجاج، وهو من النوع التمثيلي الذي عرض في مهرجان دبي وقطامج وروتردام، وفيلم «صلى» المعكته لمساح الزميسي، ويؤيداً لعماد احمد، وهدوء إلى البيت لعمر القطان، بالإضافة إلى فيلم «مطولا» لشمس الدين دسيس، وهريس الجليل، ليظيل خليفي، وفيلم «النام» لشمس الدين دسيس، وفيلم «مدمج» و«نوع» لشمس الدين دسيس، وفيلم «ملح هذا البعبس» الذي يمد من أحدث إنجازات (الأفلام) الروائية الطويلة الذي عرض في مهرجان كان السينمائي الأخير للمخرجة آن ماري جاس.

البطلة حين تذهب لزيارة بيت جدها في يافا الذي تسكنه إسرائيلية والذي بقي كما هو، وتقول كريا في هذا السياق إنها مستعدة للتخلي عن البيت ضريبة الاحتراف بأنه كان لها ولأهلها وسبق منها.

وهي المصميد السياسي جعل الفيلم موقفاً فلسطينياً إنسانياً يعرض إمكانية الاحتراف بإسرائيل إذا ما اعتبرت هي بطولهم وإذا لم يستمر مسلسل التفتش والاستعداد. ثم تبحر في تهاويلها لتكشف مقدار تدهور الحق الفلسطيني في فلسطين، وهذا ما تستدل عليه من مشهد ذهاب أيتها الإستبدادية حتى جيفاً من الأموال التي كان يودعها في المصرف الفلسطيني البريطاني، وعندما تقبل في استعادة حق جدها التي تضيف للمصرف على أوقاته هذه الفكية تقصير مع رفقاء على المصروف، ويستعيد المبلغ الذي تم التفتيش عليه، ومضى الأحوال الأخرى، كغالبته.

الجديد بالقيم، بل ونموذج الأفلام الفلسطينية الجديدة، ارتقاؤها في التعامل مع الأماسة الفلسطينية، فهي بعيدة عن تصوير الاحتلال بمعناه العسكري المجرد، وتركز على تصويره بالهناشي النفسية والوجدانية، وهذا ما يتجلى في غياب السلاح والمضيق العسكري في الفيلم، متى جميلة المسكن تقيم باعتبارها نصب لكونها مسلحة من دون رصاص، إعطاء رسالة في الجمل صفاتها الانحياز للحياة في فلسطين، واستعادة رمزية لها عبر أعمال تدل على إمكانية استعادة الحق من الإحتلال، اللاهثة الأخرى في الفيلم ما يتكرر مع كريا كلما وجدت نفسها في مواجهة جدي بعيد عليها الأسئلة نفسها: أنت من أين؟ كانت قلب السؤال وتعيد عليه، أنت في الأصل من أين؟ وفي حمل الفيلم قادراً كبيراً من التفسير التي باتت ملازمة للكثير من الأفلام الفلسطينية الجديدة، وكان لفنان الحال يقول: «هي البليكا ما يصحك».

إلى الأفلام الفلسطينية الجديدة، ارتقاؤها في التعامل مع الأماسة الفلسطينية، فهي بعيدة عن تصوير الاحتلال بمعناه العسكري المجرد، وتركز على تصويره بالهناشي النفسية والوجدانية، وهذا ما يتجلى في غياب السلاح والمضيق العسكري في الفيلم، متى جميلة المسكن تقيم باعتبارها نصب لكونها مسلحة من دون رصاص، إعطاء رسالة في الجمل صفاتها الانحياز للحياة في فلسطين، واستعادة رمزية لها عبر أعمال تدل على إمكانية استعادة الحق من الإحتلال، اللاهثة الأخرى في الفيلم ما يتكرر مع كريا كلما وجدت نفسها في مواجهة جدي بعيد عليها الأسئلة نفسها: أنت من أين؟ كانت قلب السؤال وتعيد عليه، أنت في الأصل من أين؟ وفي حمل الفيلم قادراً كبيراً من التفسير التي باتت ملازمة للكثير من الأفلام الفلسطينية الجديدة، وكان لفنان الحال يقول: «هي البليكا ما يصحك».





كان الأمر كذلك فكيف يمكن
صياغة هذا الطلب؟ هل
تجتر الأضياف أم نستعين
برومانسية حائلة ولحول
على أطفال الحجازة مع
ملاحظة أن الأطفال الذين
ترصد عين الكاميرا صورهم
في هذا المشهد من هذا
الفيلم أو ذاته لم يعينوا
أطفالاً، فهم الآن رجال بات
يصاورهم في ضوء فوضى
البيت الفلسطيني من
الداخل، الكثير من الشلدا
وهكذا، فقد حتمت النكبة
الفلسطينية بتداعياتها
المختلفة على المبدع
الفلسطيني أن يتفوق على
نفسه حتى يخرج برسالة
ذات مضامين، فالمطلوب ليس
التأكيد فقط على صروية
فلسطين، وليس تصوير
الشعر والنزوح الفلسطيني،
وليس مجرد المطالبة بحق
صودة، بل هي معركة ذاكرة
تاريخية، يعمل عليها الإصلاحي
الصهيوني بكل ما امتلك
من قوة ليبدن فلسطين في

ذاكرة جيل النكبة، ويرسم أوهاماً وجغرافيات في ذاكرة الأجيال التي تليه، فكان على المبدع الفلسطيني أن يكون بمستوى التحدي وأن يقلب السحر على الساحر. غير أن البداية، كما أشرت، بنت ومرتبكة، صوبها حماسة مباشرة، لا تقضي إلا لحساس وحويل وطولة مصمتة لا تمت لأرض الواقع بصلة.

ولعل أسوأ البدايات في السينما الفلسطينية، هي تلك التي بدأت بمبادرات عربية، أو ذات الإنتاج عربي، حيث لوحظ أن الغاية من هذه الأفلام تطبيب الجواكر وإدعاء القيام بالواجب تجاه القضية الفلسطينية، دون الاهتمام بالحد الأدنى من المعايير الفنية، وينطبق ذلك على الفيلم اللبناني «الفلسطيني الثالث» ١٩٦٩ قصة وطولة صانع مطبخ وغيره الكثير من الأفلام التجارية التي رجت تصورات عربية وفلسطينية ما أسهل أن يكتشف المشاهد زيفها حين يلاحظ أن واقع الحال ليس أرض الواقع لا ينعكس بتاتاً ما تبشر به تلك الأفلام، سواء كانت روائية، أو وثائقية.

ومن الأخفاقات اللاحقة في هذا السياق فيلم «العلي» الذي صور صلياً النكبة الفلسطينية من منظور ليثان، وهو من إخراج الراحل عاطف السبيح. وقد كتب السيناريو بشير الديك، وأدى دور العلي الممثل نور الشريف. فعلى الرغم من الإمكانات التي وفرت لهم، والإمكانات الإبداعية التي يتحلون بها على الصعيد الشخصي، إلا أنهم لم يتجهوا بإنجاز فيلم بمستوى القضية الفلسطينية، ولا بمستوى ناجي العلي. إذ ظهر





ثورة حتى النظم



المخرج رشيد المشهراوي إلى الشارع الفلسطيني، إلى أحد البيوت في غزة بالتحديد، ليرصد لنا حياة أسرة تعيش في ظل بيت تجول. وفي فيلم «عصر رياء المأخوذ» من قصة للكاتبة الفلسطينية ليانا بدر حاول المخرج خلط الحام بالخاص وأن يحكي قصة حياة تبحت من خطيئها لإشمامها بطعمنا لنرى من خلال ذلك فلسطين وما يجري في فلسطين في فيلمه الثاني «الجنة الآن» يخوض المخرج هاني أبو أسعد في قضية أكثر حساسية، إنها أكثر القضايا حساسية في الساحة الفلسطينية، وهي القضية الفلسطينية.

في فيلم «الجنة الآن» لاحقاً يربط التحول في السينما الفلسطينية فلم يعكس الفيلم مثلاً الاحتلال الإسرائيلي بحضرة الفلم، فيما ظهرت المكاسات على الفلسطينيين الذين باتوا يتواصلون برتابة شديدة والنفقة والقتضيب جراء الفقر والاحتلال ثقيل صورههم. وليكشف فيلم «الجنة الآن» مقدار الجرة والقرة التي وصل إليها المبدع السينمائي الفلسطيني، الذي بات يقدرون أن يتناول أكثر القضايا حساسية ويطرحها خدمة للفضية.

إن هذا الخطاب السينمائي الفلسطيني الجديد يتنامى، وما جاء في عروض أسبوع الفيلم الفلسطيني الأخير، يؤكد على تنامي هذه الروح الابداعية التي راحت تتعامل مع فلسطين ليس باعتبارها مجرد أرض مقصية، بل ثمة هيب لهذه الأرض، وهذا الشعب متعلم، ومثقّف، والأغلبية من شبابه تحصل شهادات من أصرق الجامعات العالمية. وهذا الشعب ليس مجرد شعب فلاح يحرق الأرض بطرق بدائية، بل هو متعلم الاهتمامات والإبداعات، وقادر على إدارة دولة حديثة والعيش فيها.

ثمة خطاب سينمائي جديد يهيم من الوطن، من فلسطين قادراً فعلاً على التغيير على الواقع الفلسطيني.

ميشيل خليفي الذي فاجأ المهرجانات الدولية بفيلمه «عصر الجليل»، وتبعه بفيلم «حكاية الجواهر الثلاثة»، والمخرج رشيد مشهراوي بأفلامه التي ننكر منها «حياء» وحتى «إعمار آخر»، وإيليا سليمان بـ «سجل اختفاء»، ثم في تحفته السينمائية «يد الهبة»، وهاني أبو أسعد بـ «عصر رياء» - الفيلم في يوم آخر والجنة الآن، الذي استطاع من خلاله أن يحرز أهم انتصارات السينما العربية في تاريخها بصدد كبير من الجوائز العالمية.

لقد بدأ الخطاب الفلسطيني من خلال أفلام هؤلاء المخرجين ساخرًا إلى حد التهكم من واقع الحال. فهل حقاً، لا يزال، في أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة ثمة احتلال يذهب وليس فقط لأرض، وحواجر، وفوهات ينادق موجهة نحو طلبة مدارس في غل، وحتى إشعار آخر، ذل.

الفيلم مفتلاً، يحكي على نحو غير موفق من مأساة الشعب الفلسطيني، ولا يحكي عن ناجي الفلم، اللهم إلا إظهاراً في صورة، وليته لم يحك فعلاً عن ناجي الفلم، وظل الفيلم مكرساً للحديث عن الهجرة الفلسطينية إلى لبنان إثر النكبة، والنكسات العربية التي تالتت، واجتياح بيروت، وخروج الفلسطينيين الفلسطينيين من لبنان. فلو ظل الأمر كذلك لربما وجد المخرج الفرصة لأن يسهب بالقول عن هذه القضية، ولكن عدم النجاح في تجسيد شخصية ناجي الفلم، وعدم فهم مدلولات رسوماته التي كانت متتالية، متشابهة، وكأنه تتابع رسماً وليس سلسلة رسومات كلها تنقل ما ظل يتردد على لسان «مختلة» في سياق الحداث العربي والتجهية الإسرائيلية، جعل شخصية ناجي الفلم في الفيلم التبتالي أشبه بكاريكاتير، فالأحداث السجارية تلو السجارية، ويراب بحسرة والدم، دون أن تأخذ هذه الشخصية أي بعد درامي على العكس فلقد كان الحدث هو بطل الفيلم، وكان تأثر المشاهد بخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت مثلاً أكبر من تأثره بحادثة اغتيال ناجي الفلم نفسه، ولم يقبل المشاهد على هذه النتيجة لولا أن الفيلم دفعه إليها دفعاً. هذه واحدة من إخفاقات عربية عديدة لم ترق إلى مستوى الجرح الفلسطيني. ولكن ومع مرور الوقت، راح يتنامى ما ينظر بالشمع لإبداعي آخر على أيدي المخرج الفلسطيني، من أمثال المخرج

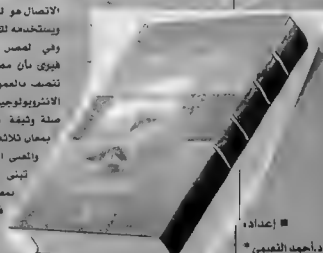
الرابع بعنوان: الإبداع وتكنولوجيا الاتصال الجماهيري، اقتراح أو افتراض؟ وقد جاء الفصل الخامس والأخير بعنوان: الثقافة المعلوماتية تعقيب على ثلاث أوراق.

يذهب المؤلف في الفصل الأول إلى أن الاتصال هو النشاط الذي يجعل الحياة ممكنة، وبه يحقق الإنسان تعاونه مع غيره من البشر والكائنات وعن طريقه يجر أعماله، ويحقق ويعيش لحظات فرحة وترعة ومن خلال النشاط الاتصالي يتم نقل العادات والتقاليد ويتم تعريب القيم في المجتمع أو حلحلتها، ومن خلاله تتم عملية التعليم والتثنية الاجتماعية، ويتم نقل المعلومات والآراء. ويظن الاتصال هو نشاط أساسي للإنسان. يعبر فيه عن مشاعره وأفكاره

ويستخدمه للتعبير عن مصالحه وفي الفصل الثاني يسعى المؤلف إلى شرح مفهوم الثقافة، فيؤي بأن مصطلح الثقافة من مصطلحات التي تحمل دلالات تنصب بالعمومية حيا وبالخصوصية حيا آخر، وبين الدلالات الانثروبولوجية الاجتماعية للثقافة والدلالات الأدبية للمصطلح صلة وثيقة فقد لاحظ ناهض عيسى أن مفهوم الثقافة يخرج بمعان ثلاثة أساسية. معنى لغوي، وآخر فكري، وثالث اجتماعي. والمعى اللغوي مسمى مصححي لا حاجة للحوصل فيه وقد تبين المكتون مصطفى حجاري تعريف دابيلور للثقافة بمفهومها الاجتماعي الواسع، وهو أكثر التعريفات شيوعا في الدراسات الانثروبولوجية وقد التعريف يرى أن الثقافة هي تلك المركبة التي تتضمن المعارف والمعتقدات والقيم والخلق والأعراف، وكل الاستعدادات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتبارها عصور في المجتمع.

وفي الفصل الثالث يؤكد المؤلف بأن الثقافة لا تزال تحتل مرتبة ثانوية في اهتمامات الدولة، بالقياس إلى الأمور الأخرى. أما لمصطلح الرابع فيذهب فيه المؤلف إلى أن ملكة الإبداع عند الإنسان كانت حرة مسطرفة الألق ضد الصمد. تحدث عن أساليب وتقنيات وأدوات يعبر فيها عن أحلامه وآماله، ويتواصل فيها مع الآخرين، ويحقق ذاته وحين اهتدى الإنسان إلى اللعبة والحدث والرمز والإيقاع والحنث واللون ولريشة والأزميل، اهتدى إلى وسائل يحقق معها وبها وجوده المتماز مع الآخرين ومع البيئة ولهذا كان الإبداع يمثل دوماً قدرة الخلاقة على تفكير الجميل والممتع، الذي يعبر عن تعامل الإنسان مع بيئته ويصمم رؤية جديدة سواء كانت كلمة أو رسماً أو إيقاعاً أو غير ذلك من أشكال التعبير الحديث كالتسبيح والتلفزيون معيناً فيها عن مجتمعهم وهومهم وأصابعهم وطموحاته.

ولا شك أن الحرية - مرأي المؤلف - هي المناخ الملائم للإبداع الذي ينمو في ظروف تحقق للإنسان لشعته بالتمسك والكرامة والمسؤولية وعدم الخوف من العقوب والرفاء والتكنولوجيا هي الأداة التي بها يستطيع بسيمد إبداعاته وشعرها وهيمها يتغنى بالحرة لا يمكن عزلها عن مفهوم حق الإنسان في الاتصال. أم فيما يتعلق بالتكنولوجيا فقد تسبعت الاكتشافات والاختراعات الهامة التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر لدي شهد اكتشاف الكهرباء واختراع الرق والهاتف والتليف وتطويزات لطباعة.



إعداد

د. أحمد النجم

في الثقافة الاعلامية

للدكتور صالح أبو اصبح

عن أمانة عمل الكرى، وصمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان: الثقافة الإعلامية، من تأليف الدكتور صالح أبو اصبح، الأكاديمي في جامعة هيلاندسيا.

يقع الكتاب في (١٩٥) صفحة، ويصمم توملته، وخمسة فصول وهذه الفصول هي: الفصل الأول: وعنوانه كيف ندرس الاتصال في تربية؟ والفصل الثاني: وعنوانه مصداقية الكلمة في الثقافة العربية وصلته بالإعلام.

أما الفصل الثالث فهو: أحدى لعلاقة بين الثقافة والاتصال الجماهيري في الأردن بيتش جاء الفصل

كما شارك في عدد آخر من الكتبه والمهرجانات، والمؤتمرات الأدبية والفنية.

تتم ذراوين عبدالله رضوان الأخيرة بأليل العاطفي نحو المرأة ليس بوصفها تمثل الرقة والجمال والحنان وحسب بل بوصفها أيضاً تمثل معادلاً موضوعياً للقيم السامية في حياتنا، فهي صدى الوطن، وهي صدى الروح، ووجه الحضارة، ومبعث الأمل.

يقول الشاعر في القصيدة الأولى من هذا الميوان:

دس أي بحر أتيت

وأتيت أنت؟

من أي غيم تظلمت من حولي؟

وكتبت أبيض على جبل من هواء

وساذي في الريح،

ويقول في موعج آخر من المصيدة نفسها

«وحيد كسر عوحر

تحتي الخلائق تسعي

وملئي هواء السنين

وحلم مصر،

هكذا يصبح لأبلى معنى من المعاني ملأه للروح، فالتشاعر هذا يشكو لها وحده، وشكوك لها، الحواء الذي أصابه، كما يصيح لها عن أحلامه التي هزت من بين يديه ومن راحته.

وأكثر من ذلك حين يدرك الشاعر أن امرأة هي التي تربطه بالأرض نضعها معادلاً موضوعياً لها، فبه يطلب منها أن تعيد إليه اضطرابه وجونه

«أعدي إلي صطراسي

أعدي جنوس إلى صغري

لأكون بلا معنى

بلا اسم

لا وطن يحتوي

لا رهائي

ولا تعشي

كالسويو

إن المعنى لقصائد عبدالله رضوان مرصع ما يكتشف أن الشاعر يمثل حريصاً على ألا يترك أي رموز في صوره الشعرية، وأنه يحرص كذلك على أن يجعل من الصورة الشعرية صورة محفمة ومهيدة في آن، فليس في هذا «الديوان صور ولا ممرات له، وليست فيه تماثيل جارية أو محلة دايع حائنا» اليوم

وقال وقيل أن

ما دوس شهوة لمار هي

وب الطمأ لحـم

أكتب سم الحبيبة

فهر «وصافي

وأهتف

رئيلي أنت

والناظري

جملة القول إن ديوان ربيع «لواء» لشاعر والناقد عبدالله رضوان إضافة جديدة لخزير هذا الشاعر الذي ما فتر يعمل على مشروعه الشعري والسقي يدان وأصن ومثارة.



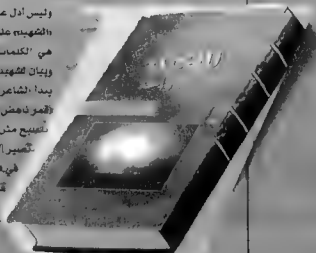
نبذة الفواية

لـ «عبدالله رضوان»

عن دار البيروني للنشر والتوزيع في عمان. صدر مؤخرأ ديوان شعر جديد بعنوان «نبذة الفواية» للشاعر والناقد عبدالله رضوان

يقع الديوان في تسع وسبعين صفحة، ويضم عشر قصائد هي: ولد الريح، فيثارة لصد، خلاخير لمشهورة، جنون السنونو، مملكة لثاني، جرح القراص، بسمجة للروح، أسرار، جسد زرقاق. ثم كوايات الأخيرة

ومن المعروف أن عبدالله رضوان شاعر وناقد ناشط في الساحة الثقافية الأردنية والعربية. فقد صدر له أربعة خمسة وعشرين كتاباً من بين الشعري والنقدي.



النيل قمر واحد

لـ «علي البتيري»

فهو واجب من الذين اغتوا الساحة الشعرية الأردنية بأشعارهم الموجهة للكبار والصغار، فقد استحوذ أسلوبه الغنائي في قصائده على اهتمام اللحنين والمطربين الأردنيين والعرب، فأحال بعضهم بعض قصائده إلى أغنيات في نهاية الرومة والشماعية، وهي الأغنيات التي حصدت أرفع الجوائز على الصعديين المحلي والعربي.

وفي هذا الديوان دلل الخيل قمر واحد، يحافظ البتيري على سبقه الغنائي، وإيماعه العذب، كما يطل شاعراً ملتزماً بأبعته وهمومها وأوجاعها وعلموجاتها، وأحلامها، وأمالها، وألمها... وليس أدل على ذلك من عناوين بعض قصائده، فقد وردت كلمة «الشهيد» على نحو مباشر في ثلاث من قصائده، وهذه القصائد هي: «الكتابات الأخيرة في دفتر الشهيد»، وما الذي ضيع الشهداء، وبيان الشهيد الانتماءة.

يبدأ الشاعر قصيدته الأولى من هذا الديوان، كما يلي:

ألم نأهض من دم الأرض،

لتصبح مثل الرقيب المدور في أفق الجائعين

تصير القيوم من يا لأحلامه

في قصاء السجل

تقبلني على المهج التظلمات تحيط بالدي

محتر المستحل

ويضاحك كالأطفال في شرفات المدارس الحزين.

ومثل هذه البداية تؤكد على عمق اللمعة في

قصائده على البتيري، كما تؤكد قناعته بأن يظل شاعراً

ملتزماً منذ بداية ديوانه حتى آخر جملة فيه

وعلى صعيد الصورة الشعرية فإن صور البتيري مبتكرة، فيها قوة

الإيحاء، وقوة التركيب في الوقت نفسه، لذلك من المستحسن

أن نعود إلى القصائد. يقول الشاعر في قصيدة بعنوان: أوراقي

من دفتر البحر: «أيها البحر الذي يمسح

مع التبر محموراً

وفي عيبه أثار النفس

أنحاس مخدع قليل وتعمو

فوق صر الرياح مبهوراً

يقطعان الجوق؟

أيها البحر، التكرم

هل سبت.

أو وجه ماء حراً يدائر»

ويقول في قصيدة أخرى

تتشاب الصخر في عينيك

فانثني من لكتبان ربحا

يشتهي اللعق المحقق في جزار الصنعت.

من عهد الرخيد إلى زمان الحبو كالأطفال

خلف دم «المايين» المبهجة ..

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، ومطبعة دار ألبازري
للعلمية للنشر والتوزيع، صدر ديوان شعر جديد بعنوان:
دلل الخيل قمر واحد، لشاعر علي البتيري
يبلغ الديوان في (101) صفحة ويضم ثمانين عشرة قصيدة،
بدأها الشاعر بالقصيدة التي حملت عنوان الديوان ومن
عناوين القصائد: الأخرى، قصيدة التبر عاشق لتسبحة، مطر
عريب، حمصا لأسئلة، شيء من طغوس لعشق في العربة،
الكتابات الأخيرة في دفتر الشهيد، أوراقي من دفتر البحر ..
وغيرها.
إن صاحب هذا الديوان الشاعر علي البتيري، عُني عن التعريف.



«مكاتب عراقية»

لـ «علي السوداني»

عن دار أمانة للنشر والتوزيع في عمان، ويضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، جسد كتاب جديد بعنوان: «مكاتب عراقية» من سفر المسح والجمع لـ علي السوداني. يقع الكتاب في (٢٨٨) صفحة، ويضم أكثر من مائة مادة ساخرة، ومن عناوين هذه المواد: بيعة من ذهب، شرح التواهي في إعدام الحاهلي، صنوبر الحجاب، ملثقي المشاحكين العرب، فنبلة نوبية عراقية، كويونات من اليأس، فيئة بكاء عراقية، مؤامرة الضجل الأحمر، من كتاب العالم المنجلي، جنت على نفسها نعمة أمريكا، ذبلك الربيع الالتهامي، زهرة الحنوج في بلاد الكونج، الاميراطور كان عزيزاً، الفراءة في كتاب الكتاب، مرشحة

لوت بعيد .. وغيرها.

تجدر الإشارة في البداية إلى أن «علي السوداني» كاتب هذه المقالات الساخرة، أديب عراقي معروف بأنه كاتب قصة قصيرة ببنكه خاصة، ويعني بـ «بنكه» خاصة أن السوداني اكتشف منذ البداية أن الإبداع عمل فردي لذلك سعى إلى الكتابة بأساليب فنية ومضمونية تدل عليه، بحيث يستطيع القارئ أن يقول: «هذه كتابة علي السوداني» حتى لو لم يجد اسم السوداني على المادة المكتوبة. وقد صدرت لـ علي السوداني المجلد في بغداد عام (١٩٩٦) غير مجموعة قصصية، نذكر منها: الرجل النازل (١٩٩٦)، يوكو ويوكو (١٩٩٧)، خيسون حانة وحانة (٢٠٠٣)، وغيرها.

وبين يدينا اليوم كتاب خارج عن مألوف عادات علي السوداني، إنه كتاب «مقالات»، غير أن هذه المقالات حافظت على بنية صناعيتها، الذي قرر المحافظة على نسق الخاص في الكتابة، فقد أراد لهذه المقالات أن تكون قريبة من الوعي التنمسي، أو عامة الناس، بحيث يفهمها ويستمتع بها حتى أولئك الذين أوتوا حظاً قليلاً من الثقافة.

وقد سعى علي السوداني إلى توضيح هذه المسألة بنفسه، فكتب في بداية كتابه ما سماه «نصف إضاءة»، وفي هذه الإضاءة أو نصفها يقول السوداني: «لا مغالبات تكتب ولا إضاءات تدور ولا خريطة دليل قرائية أو إسرائيلية تهدي هنا ولا فانوس يعلق أد لا مغالبات البتة... هي مكاتب مكتوبة بلغة شوارع شديدة الوضوح إلا ما حرم أو أريد له أن يقع في باب القافون والتفتيح والتفسير».

ثم نجد يصف هذه المكاتب بأنها: «صنعت يجاور وجما... التشكيك والتطريف والتطريف بمواجهة طفل الألم... مكاتب عمر أدهمها سبع سنوات وأصغرها ما زال يحيو ويلغ، سهلة وممتعة أو تكاد تمتع».

إن مثل هذا التوضيح ليس نصف إضاءة، بل هو إضاءة كاملة، فهذه المكاتب أو المقالات الساخرة تستند وجهها من وجه آخر... إنه ذلك الوجه الذي يشتر إلى مأساة شعب أو ما يعانيه الشعب العراقي في يومياته، من الألم وأوجاع وعيث بحاضره ومستقبله، كما تستمد مادتها من الماضي الشخصي المؤلم، وعلاقاته مع المصنفين والبدعيين والصعاليك العراقيين والأرمنيين.

وفي كل مقالة أو مكتوب من هذه المكاتب يمس القارئ على حادثة أو طريقة بلت تغتره فيها شيء أو الأشياء، فقد تكون «حادثة» أو «طرفة» نفسها في سيدة الموقف، أو قد يكون الأسلوب الأدبي الرقيق المستخدم في المقال هو ما يلصق نظر القارئ، وقد بلغت نظر الأمران معاً. وكثير من هذه المقالات بدأت على شكل حكاية واستمرت كذلك، ونس المقال التي حملت عنوان: «سيرة جان دمور» جدير لعل على هذا الأسبق فقد بدأها الكاتب على هذا النحو: «هي مفتحة الشعبانيات من القرن الباك استعانت امرأة فلسطينية كاتبة نقيح في بغداد دار نشر أسبيلها (الأحد) بمصانعة ومعاينة عدد من أدباء وكاتب عراقيين ظلوا يعيشون إلى مدى بعيد أن سلة غداهم ما زالت راسخة في الحروف».

الحروف (الأميرة الفلسطينية العظيمة هي حكيمه جواررة. جمعة يقول: إن «مكاتب عراقية» لـ علي السوداني كتاب يشير بوضوح إلى أن الثقافة الجيدة يمكن أن تعيش طويلاً كمثل الأجساد الأدبية.

سنتور هولاء يا ناس

غزاة الذئبة

لا يشبهه في شيء، كل هذا الذي حدث من حول نتمشه وهو يرحل إلى مثواه، ولم يكن مسكوناً بتلك الطغوس التي تدخر إلى حين موت، أو حياة ما.

كان محمد طمليه يشبه نفسه فقط، حياً وميتاً..

ذهب من على سرير المرض، إلى دكة القبول، إلى سرير الثراب، لكنه بقي محمولاً على الورق، كما لو أن الأجنة التي تحدث عنها في القصص والشعيرة بلغة شعرية، كانت موجودة، كانت موجودة، حين القى بها يحملها عن أكفاه ومضى. وقد غزلت فراشات صغيرة، جناحين له، كي يطير بهما إلى حياة، فريدها منه، ولا تشبهه هنا.

حياة، يكتب فيها رواياته وكتبه التي وعد أن ينجزها، لكنه لم ينجز منها شيئاً، وربما جزء منها لتسرب إلى يومياته ومقالاته، وما تركه من آثار مكتوبة، لا نعرف بها، أو يعرف بها من كانوا على اتصال دائم به، ذلك فقط، ليبر بعض من وعده.

محس طمليه كل حياته الإبداعية بالكتابة، والقلق المظوف عليها، كان نهمها بمشروعه الإبداعي الذي أسس له في قصص ومقالات، ومضى أعمال أخرى، كإشائه صحفاً أسبوعية ذات نمط مختلف في معالجاتها للخير والحدوث والموقف، تبيل في جانب منها إلى السوداوية وفي جانبها الآخر، للسخرية المرة، التي تحتمل بأضلاع التهكم والمباغلة في قلب معاني الأشياء، وتأتيها بما يصوغ مفاجأة، لمن يعمرون (اضاع الكتابة الساخرة، فابتكر بذلك أسلوباً نادراً، منطوي على شخصية لا تستقر إلا في مناهضة القبح ومشتقاته.

ذلك الهجس الذي بدا في كل لحظة من اشتغالاته، هما، لا تستقر له قاعدة، وكانت أكفاه مثقلة به، لكن التثقيط الذي رَج به، أظهر صوراً مختلفة عما هو عليه، فقد نعلته، عيشياً متدماً، غير مسؤول، ولم تمكن حقيقته الاحتجاجية، المتصدرة، المرافضة للقتامة، المفتحة على شاعات هائلة من الرضا في تغيير الواقع.

ظل مشتغلاً في روحه، يأسها، ويستعيد بها في حالات القنوط، التي كانت تأخذ الكاتب الساخر إلى عزلة مررة، تفقد الصواب، فيحتمل ضجرتها، ويعود إلى توجهه من جديد، كما لو أن المحارب، كان يستريح..

كانت حاجته لأن يستقر في زاوية الكتابة الساخرة كما توصف، وأظنها تحتاج تصليفاً آخر في لقصي كتابته، لتوالم نوعها الذي يتفق مع السخرية والمرارة، وفي الوقت نفسه مع طمليه في مسلكه وحياته، المنسوجة بنول الرفض، لتصوغ منه كاتباً يمتاز بوعي شقي فريد.

وبلغة تتخلق عبر موقف يومي، أو حدث شخصي، أو حالة مبتكرة من حالات صاحبها التي لا تتوقف عن التناقل بعيداً عن العادي، كان يحدث في الكلمات، ويعد رسماً بأقل عدد من الحروف، مستجلاً الوصول إلى مرأته، ولضيق من الاستطاعة والوقت أيضاً، كان يخلخل العالم في سطر أو سطرين، كما لو أنه يوقع على موله، ويهضي بروحه القلقة، دون رغبة من مخاضة الدنيا، إلى دنياه.

لم تحكمه الحياة ولم تحكم عليه أيواها، فقد تجرد من كل قيد، وعرف بعد أن أفتح وعيه أن الإبداع لا يفصل عن الذات، وأن الخلاص، يحتمل أكثر من دافئة للقرقر إليه منها.

والأخرى في هذه اللحظة التي لم تكن مباغلة لرحيله المتوقع، أن يقرأ محمد طمليه في كل حالته، فهو يستحق قراءة تخلصه من مزاولات الانتباه إليه ككاتب ساخر فقط، وأظنه لو عاد الآن، ورأى ما بيع فيه من رثائيات، لكان أخرج لسانه مستهزئاً بكل هذا النهاء، فهو ليس كما كتبوا عنه.



